NÚMERO 6

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

LISBOA ★ JANEIRO-FEVEREIRO ★ 1945

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

DIRECTOR
CARLOS QUEIROZ

EDITOR: MÁRIO SILVA

ORIENTAÇÃO GRÁFICA DE BERNARDO MARQUES

6

Janeiro-Fevereiro, 1945

Acusam-se de *nebulosos* certos escritores. A palavra passou em julgado com outros destemperos mais. Decerto não é explicação completa da acusação, o que fica dito. Pode valer, porém, como parcela. Há outras que, se não envergonham, devem deplorar-se. É a ignorância geral que é enorme, a carência de cultivo intelectual ou a limitação dêle numa área pequeníssima e num público mais pequeno ainda. Diz-se: "Escrevei de maneira que todos entendam sem esfôrço." — "Sem esfôrço" ¿quere dizer "sem estudo"? Indolência meridional. Conselho absurdo que limita a bibliografia no compêndio elementar e, quando muito, lhe permite a obra de propaganda geral. [...] A questão é que, onde um tropeça, outro não encontra obstáculo; onde um vê uma "nebulosidade", outro vê límpido e iluminado o firmamento. Tal livro de mecânica celeste — *nebulosidade* portentosa para quem não conhece a ciência — é apenas rudimentar para quem lhe estudou já as transcendências.

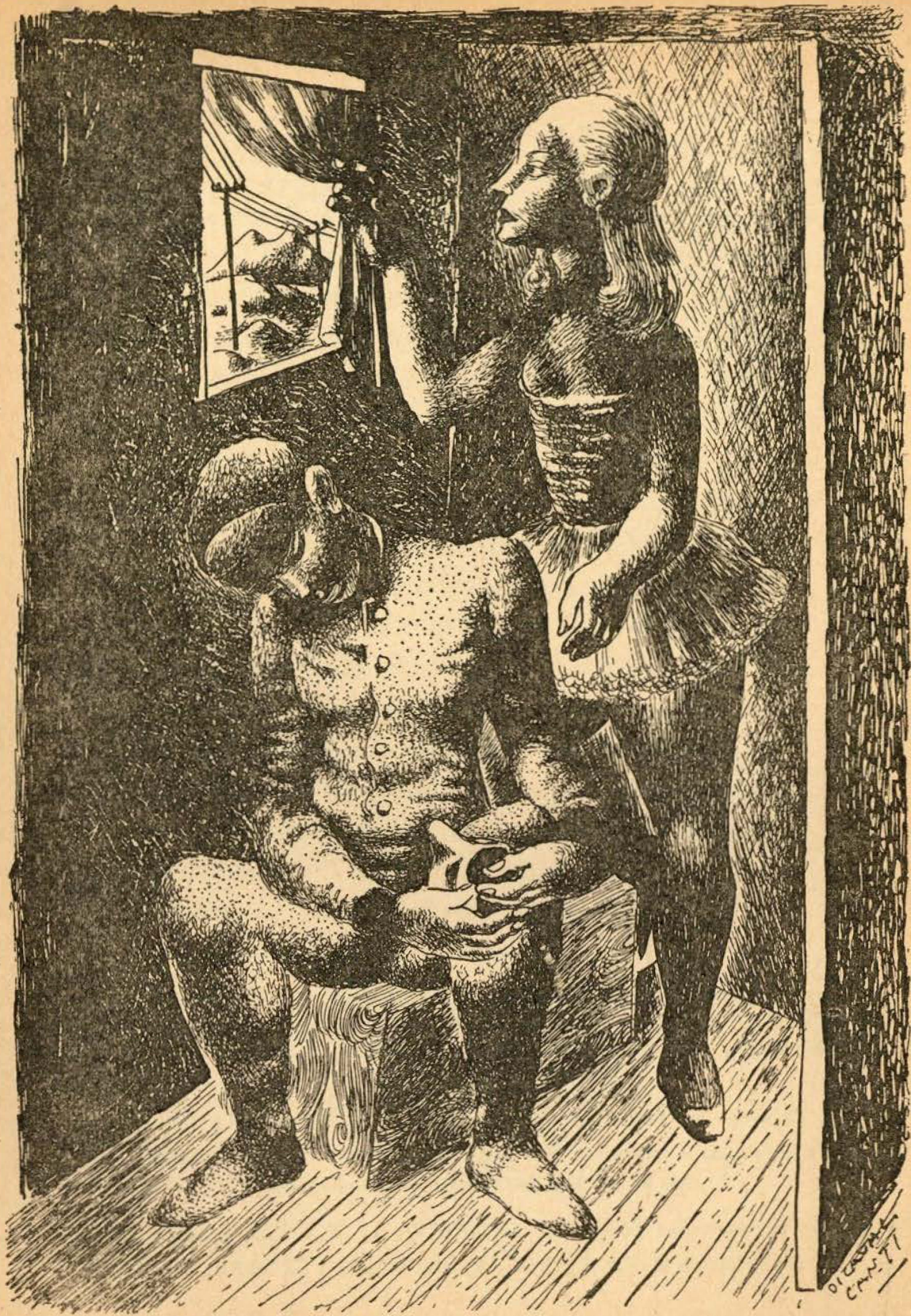
LUCIANO CORDEIRO
«Livro de Crítica»
PÔRTO, 1869

ÓLEOS DE EL GRECO E CÉZANNE — ESCULTURAS DE CANTO DA MAIA — DESENHOS DE: ANTÓNIO DACOSTA, BERNARDO MARQUES, DI CAVALCANTI, FÉLIX RÉGAMEY, MÁRIO ELOY, OFÉLIA MARQUES E OLAVO D'EÇA LEAL — FOTOGRAFIAS DE MÁRIO NOVAES

Gravuras de: NEOGRAVURA, LDA. e A ILUSTRADORA, LDA.

Composição e Impressão: Tip. RAMOS, AFONSO & MOITA, LDA.
Rua de "A Voz do Operário", 8 a 12 — Lisboa

Redacção e Administração: RUA DAS FLORES, 81, 2.º D. — TEL. 23343 — LISBOA

PROPRIEDADE DA EMPRÊSA EDITORA LITORAL, LDA.

DESENHO DO PINTOR BRASILEIRO DI CAVALCANTI

REFLEXÕES SÔBRE A CONDUTA DO HOMEM E AS SUAS CONTRADIÇÕES

por

DOMINGOS MONTEIRO

HÁ, na época presente, a tendência, cada vez mais acentuada, para definir o homem, considerando-o bom ou mau, conforme o ponto de vista do observador, por esta ou aquela idéia, ou por êste ou aquêle sentimento, pondo de parte, como circunstâncias desprezíveis, tudo o mais que nêle existe e que é bem mais importante. Tal tendência revela-se perigosa, pois leva a erros que incidem tràgicamente sôbre o próprio destino dos homens. O processo usado para isso é, em geral, o de *desmontar o maquinismo,* hoje o mais freqüentemente utilizado, e que se manifesta por uma espécie de exaspêro de análise desacompanhado de qualquer aspiração de síntese. Conhecer especìficamente as partes de que se compõe um todo é, realmente, coisa importante e necessária, mas só para quem pretenda descobrir a lei que as agrega e recompõe. Não sendo assim, corre-se o perigo de tomar como fundamental aquilo que o não é.

De facto, o todo que o homem representa no mundo psicológico, é, ao mesmo tempo, o somatório aritmético dos seus elementos e uma composição, por assim dizer, química dos mesmos. É, por isso, diferente daquilo que cada um dos seus elementos pode indicar e revelar. Definir o homem através de qualquer dêles, é o mesmo que afirmar que um automóvel anda porque tem motor, ou porque tem rodas, ou energia eléctrica, ou gasolina, quando êle anda, afinal, porque tem tudo isso.

Eis porque, salvo o devido respeito, as teorias de certos psicólogos modernos, como Freud, Adler e Jung, que se entretiveram a *desmontar o maquinismo* e brilhantemente o conseguiram, só podem ter um valor rela-

tivo de contribuïção. Na realidade, quando Freud, Adler e Jung tentam, respectivamente, explicar o homem através dos recalcamentos do seu instinto sexual, da educação que recebeu na primeira infância, ou da influência do inconsciente colectivo, enunciam uma certa verdade, uma verdade *elementar* que, tomada em valor absoluto, oblitera o conhecimento da verdade total. E se isto é assim no mundo fisiológico e psicológico, não o é menos no mundo ético e social. Avaliar o homem através de uma das suas formas habituais de comportamento, ou de algumas das suas atitudes sociais, é, quási sempre, cometer um êrro crasso de conhecimento. O homem tem de ser visto através de tôdas as suas manifestações combinadas, ainda quando nos pareçam absurdas e contraditórias. E o processo a usar, deve ser o do estabelecimento de uma espécie de conta-corrente, na busca de um saldo positivo ou negativo que nos dê, aproximadamente, a medida do seu valor moral e social. Qualquer outro processo conduz apenas ao êrro e à injustiça. Para isso é preciso levar em linha de conta que muitas das suas boas qualidades se excluem, como, também, muitos dos seus defeitos revelados se anulam. As imagens *exemplares* do homem totalmente bom ou totalmente mau, são puras ficções a que não se ajusta qualquer realidade humana possível.

Na verdade, ainda que o homem pretendesse (e raras vezes o pretende) ser completamente bom, não o conseguiria, porque, quando mais não fôsse, a natureza contraditória dos seus *bons* sentimentos o impediria de tal.

Tomemos para exemplo o chamado sentimento de justiça (que não é pròpriamente um sentimento) — aquêle que os homens, com poderosas razões, mais dizem apreciar e venerar. Êste sentimento implica, desde logo, uma total imparcialidade de apreciação, julgamento e decisão que é completamente incompatível com os naturais impulsos afectivos do homem. E, assim, ou teremos que amputá-lo, esvaziando-o do seu conteúdo humano, ou acabaremos por concluir que êsse sentimento de justiça (justiça não no sentido estricto da aplicação da lei a casos concretos, mas no sentido lato da apreciação e decisão sôbre a conduta alheia) é

inconciliável com o sentimento de amizade ou com o sentimento amoroso. Aliás, êsses sentimentos, considerados restritamente e não no seu sentido amplo de simpatia universal, implicam uma injustiça inicial, que, por assim dizer, faz parte da sua própria substância.

É sabido, por tôda a gente, que tanto a amizade, como o amor, se dirigem (principalmente o segundo) para o seu objecto, conduzidos por uma impulsão em que o critério de merecimento, se existe, é meramente secundário. Estes sentimentos resultam de razões de proximidade, de circunstâncias acidentais, de laços de sangue, de impulsos de instinto, de indecifráveis tendências, mas nunca de uma operação lógica de raciocínio precedida de justa avaliação. Trata-se, pois, de sentimentos restritivos que, desde logo, dividem a humanidade em duas partes desiguais e que são, de certa maneira, incompatíveis com o amor universal que implica a existência de uma onda espraiante e não dirigida de simpatia humana. O homem justo que tem de decidir entre o amigo e aquêle que o não é, só o pode fazer à custa do sacrifício da justiça ou da amizade, de tal forma elas são inconciliáveis entre si.

A própria coerência, uma das mais apreciáveis qualidades do indivíduo e que se traduz, no seu aspecto subjectivo, pelo sentimento de identidade consigo mesmo, e no seu aspecto objectivo, pela identidade com as suas acções anteriores, pode também, repentinamente, ver tornarem-se incompatíveis êsses seus dois aspectos.

E é êste um dos dramas do homem, que raramente se encontra consigo, à primeira tentativa, e que chega a negar-se a si mesmo, só para manter uma aparência exterior de continuïdade. Isto suscita, portanto, um grave problema de ordem moral e social.

¿Deve o homem sacrificar o seu *eu* real (que só descobre, muitas vezes, demasiado tarde e depois de ter praticado actos que o comprometem em futuras condutas) à idéia que os outros formam a seu respeito, que têm até, de certa maneira, o direito de formar, porque êle próprio lhes inculcou essa idéia? Por outras palavras: ¿deve o homem continuar a agir em contrário daquilo que *é* realmente, praticando, em nome da sua coerência exte-

rior, do tácito compromisso tomado para com os outros, uma série de actos por sua natureza insinceros, que o invalidam moralmente em face de si próprio?

É extremamente difícil responder a esta pregunta — e tão difícil é, que deparamos constantemente, no convívio social, com homens cuja conduta se não harmoniza com as idéias que defendem. Muitos dêles não têm, sequer, a consciência do seu drama, o que explica a contradição que, por vezes, existe entre os actos da sua vida pública e os da sua vida particular. Dir-se-ia que, ao encontrarem-se a sós consigo mesmos, livres de qualquer constrangimento social e em face apenas de sêres dependentes (como acontece na vida íntima e familiar) regressam a si próprios de forma brutal e quási automática.

O espectáculo cotidiano do homem que tiraniza os seus familiares ou os seus empregados, ao mesmo tempo que manifesta idéias opostas a essa prepotência e tirania, é demasiado freqüente para que possa ser negado. O exemplo bastante comum do homem que defende, com calor e entusiasmo, a igualdade de direitos entre os sexos e exerce sôbre a mulher uma tirania ciümenta, pode, também, dar-nos uma imagem viva desta desharmonia. Como pode o daqueles que, aborrecendo as crianças — e talvez por isso! — subvencionam ou dirigem asilos de protecção à infância desvalida... E o que é extraordinário (a menos que estejamos em presença de um caso também freqüente de voluntária hipocrisia) é que, muitos dêles, o fazem sem terem a noção da monstruosa contradição que a sua vida constitue. São os homens «trocados» que desejam ìntimamente a vitória daquilo que combatem e que representam, dentro dos credos morais, políticos ou religiosos, a fôrça invisível e silenciosamente desagregadora que compromete e invalida a sua acção.

E o problema é de saber se, para todos e até para êles próprios (quer sob o ponto de vista moral, quer sob o ponto de vista social), não seria preferível que agissem segundo a sua natureza, embora a sua conduta exterior tomasse êsse aspecto ziguezagueante que costuma definir-se como incoerência. É por isso que certos actos aparentemente incoerentes (a que se

atribue muitas vezes uma motivação grosseiramente interessada) podem representar, apenas, a permanente necessidade de reajustamento do homem sincero com os outros e leal consigo mesmo. Pôsto isto, verifica-se que a sinceridade é também, em determinados momentos, oposta àquilo que é costume chamar-se coerência.

Chegamos aqui a um novo problema, de aguda importância social, de resolução extremamente difícil e cuja enunciação é a seguinte: o homem que, pela conduta anterior, pelas idéias que defendeu e pelos actos que praticou, convenceu os mais de que está seguindo determinada doutrina e — o que é mais grave ainda — pela sua actuação intelectual, foi conseguindo para ela adeptos, ¿terá o direito de vir repentinamente negá-la, praticando, pelo menos aparentemente, um acto de abandono e de traição, em nome da necessidade interior de ser sincero consigo mesmo? ¿Como pode êste homem evitar a repercussão social da sua conduta e a justificada suspeita de que agiu em nome de interêsses inferiores e egoístas? ¿Deve êste homem, pelo contrário, sacrificar a sua identidade consigo mesmo aos seus compromissos anteriores?

Entram aqui em conflito evidente a sua sinceridade (elemento preponderante da sua boa formação moral) com a lealdade que deve aos outros (outro seu elemento essencial), o que revela essa incompatibilidade, por vezes dramática, entre os chamados bons sentimentos.

Não é nossa intenção, neste pequeno estudo, dar uma solução a tão complexo problema, nem mesmo indicar os caminhos que a ela podem levar, mas sòmente propô-lo à meditação dos que por êle se interessam.

Em todo o caso é preciso distinguir entre os momentos de luta activa e aquêles que o não são. A luta, exacerbando a combatividade do homem e os seus sentimentos afectivos, é, por sua natureza, contrária ao exame de consciência e, portanto, qualquer modificação de conduta operada durante ela, ou o seu repentino abandono, podem legìtimamente despertar uma justa desconfiança e desaprovação.

Quando a luta findou e a participação activa do homem já se não torna necessária, isto é, quando o homem regressa a si mesmo, então talvez possa

recusar honestamente os benefícios que dela lhe resultaram, e negar até o valor intrínseco do seu sacrifício.

É certo, porém, que o homem público responsável não tem o direito de exercer a sua influência social, antes de se ter definitivamente *encontrado,* pois que uma mutação em sentido contrário, que implicasse a negação dos seus actos públicos anteriores, seria motivo de legítima e justificada suspeita sôbre as causas que a determinaram.

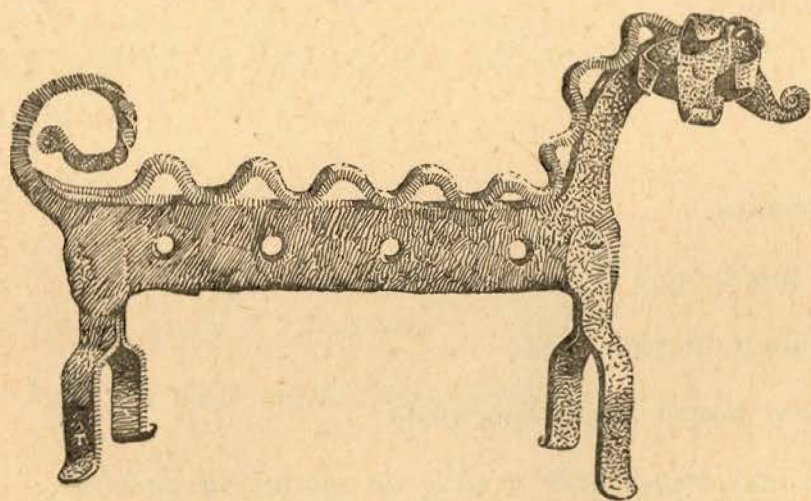
Voltemos agora novamente ao problema inicial. O homem não pode ser definido nem avaliado apenas por uma das suas facêtas, sem o risco de se cometer um êrro deplorável. Por mais que, em certos momentos, assim o pareça, não são principalmente as idéias que aproximam e separam definitivamente os indivíduos, porque essas idéias, que em muitos não correspondem à sua constante psicológica, são justamente o que há nêles de mutável e transitório. E nem o facto de lutarem por elas, com tenacidade e fanatismo, prova o contrário.

O homem é um ser cósmico viajado por fôrças contraditórias que escolhem caminhos diversos para se exprimir. E sucede até que, nos momentos de luta acesa, para que ela adquira a necessária intensidade, é essencial que a idéia que a motiva se transforme em sentimento, e muitas vezes, mesmo, em irracionado instinto. Todos os grandes condutores de homens o sabem, quando tratam de os desviar da lógica fria do raciocínio, para lhes inculcar o sentimento do dever e a atitude, quási religiosa, do sacrifício. Por isso os homens se batem, em geral, não por idéias, mas por uma coisa confusa, misteriosa e viva, que está mais próxima do que elas do seu ser real; e, quando morrem, é, também, por alguma coisa que excede o seu sentimento de segurança, e que está para além do seu entendimento.

Assim, a idéia de pátria ou a idéia de partido — aquelas que mais fortemente impulsionam a conduta dos homens — não são pròpriamente idéias, mas complexos de idéias, sentimentos e instintos, em que a idéia, em si, tem um precário e quási insignificante papel.

Se transferirmos, agora, o nosso acêrto para o mundo psicológico e moral, verificaremos que o que separa ou aproxima os homens não é

aquilo que êles pensam, ou pensam pensar, mas uma fôrça mais profunda que, por vezes, invalida e contraria o seu pensamento — isto é, a sua freqüentemente irrevelada e inconsciente concepção da vida.

Exemplificando: se dois homens brancos, em contacto com um negro, sentem, um, uma invencível repugnância, e outro, um sentimento de identidade humana, pouco importa o que êles possam pensar a respeito dos direitos da raça negra. E ainda que sigam a mesma corrente ideológica, haverá sempre entre êles qualquer coisa de inconciliável, que os afastará. É isso que explica a, por assim dizer, alergia moral que separa homens que dizem pensar da mesma maneira, e a invencível simpatia humana que aproxima outros que supõem professar doutrinas diferentes. E isto de forma nenhuma invalida a natural e justa intransigência de quem combate sinceramente por uma idéia, porque é apenas a fôrça equilibrante e compensadora que chama o homem ao seu caminho, acabando por arregimentar os que são de uma forma e os que são de outra. É esta, também, uma lei imperativa de convivência social — a única que impede os homens de se aniquilarem numa luta sem mercê e aquela em que pode repousar a sua esperança.

MORTE APARENTE

Vi no chão muitas fôlhas caídas.
Olhei-as com carinho e tive o cuidado de passar sem as pisar.

Falei com um poeta: de saüdade, de amor e de tristeza
e recordámos a mulher morta e querida.

Tenho aqui nardos brancos, brancos
que me lembram as minhas flores de noivado.
Estou como os quadros do artista que tentou mas não pôde.

O ar está cinzento.
Há frio.

E a terra tremeu.
Tremeu — quem sabe se de pena, não de zanga...
Mas os homens tiveram mêdo
e eu sorri um pouco mais desalentada
pela minha indiferença ante a idéia de morrer ou de viver.

¿Onde encontrar repouso ao meu cansaço?
Desolada,
ouvi as palavras de um homem que finge amar-me porque me deseja.
Agora, à chegada da noite,
mais não tenho que o querer:
da quietude, da doçura de desaparecida.

E queria-me morta,
desnudada e envolta num lençol de linho muito fresco e fino,
misturada às rosas e aos meus poemas.
Unida pelo fogo às rosas e aos meus poemas assim terminados.
Das nossas cinzas leves, dispersadas,
talvez alguém juntasse algumas
e, tendo-me entendido,
no alto de uma montanha donde se visse um rio, donde se ouvisse o mar,
para guardá-las,
erguesse um coração gigante!

Coração gigante de cristal ou de pedra
— que seria farol ou ninho de pombas brancas.

ESCURIDÃO

Vem e ajuda-me
a não ir buscar azul
e envolver-me em pedaços do céu.

Estou cansada da água que me rasgou em pedra,
desta incerteza de pirilampo ou de estrêla...

Quer sejas brisa ou vendaval,
leva-me desta tempestade!
Não para o mar, mas para a fonte.

A não dares por isso...
— eu a saber que podes riscar
o vivo das paixões mortas e exigentes!

A não dares por isso...
— eu a saber que podes alumiar
um escuro que não seria mais
o vazio!

A GRANDE SOLIDÃO

Gotejou da Lua no meu sangue
— fiquei de alma enluarada.
Gotejou do Sol na minha alma
— tornou-se-me abrasada a carne.

Fogo branco. Fogo vermelho.

Carne queimada pela minha alma.
Alma queimada pela minha carne.
Misturadas as duas, sou una!
Desacompanhada na grande solidão,
sigo caminho, trilhado dos poetas.

¡Que de valetas floridas,
de estradas largas, a meu lado!
Terras calcadas... areias movediças...

Piso os meus passos, não piso nada.
Para trás não me ficou passado,
para diante só tenho ansiedade!

Se se espalhasse a Lua em minha alma,
se o Sol se espalhasse no meu sangue
— a carne... a alma... separadas,
talvez pudessem, por fim, acompanhar-me!

MERÍCIA DE LEMOS

DETERMINAÇÃO DOS VALORES NA HISTÓRIA DA ARTE

por

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

TEREMOS ou não o direito de emitir juízos de valor na história da arte? ¿Qual deveria ser a base dêsses juízos? E ¿a que critério ou critérios obedeceriam?

Os historiadores de arte não se preocupam com estas questões, tão importantes, no entanto, para a total compreensão de um assunto que vivamente lhes interessa. Pois, ¿como poderá determinar-se onde principia e onde acaba a criação artística?

O problema pode formular-se dêste modo:

Os juízos de valor sôbre as obras de arte, que os representantes da ciência histórica e os críticos de arte têm emitido e emitem nas diferentes épocas e que são, amiúde, tão contraditórios, ¿podem ou não assentar num fundo objectivo, ter um «valor» real? Ou, por outras palavras: ¿Existem ou não uma lei ou leis imutáveis que regem os valores absolutos no domínio da arte?

Sem dúvida que, para responder a estas preguntas, precisamos de ter um prévio conhecimento das idéias que constituem a base das correntes estéticas — a substrutura das criações artísticas nas diversas épocas e nos diferentes países. Essa necessidade parecerá evidente aos que continuam convencidos de que a história da arte tem uma finalidade mais alta do que a descrição, classificação e apreciação de uma série de fenómenos (por via de regra ainda mal definidos), segundo as predilecções pessoais ou o gôsto convencional adoptado por um escol de indivíduos, em determinado século, período ou ciclo.

Não se pode duvidar de que o conhecimento das idéias que estruturizam tôdas as criações do espírito seja indispensável, ainda que apenas para confeccionar a *lista dos objectos* que devem apresentar-se numa exposição histórica. Como é evidente, não podem figurar numa *história da arte* tôdas as obras artísticas, ou supostas como tais. Sempre se impôs a necessidade de extrair dessa enorme massa de objectos certo número de «fenómenos» isolados, que se consideram os mais representativos. Mas ¿quais os princípios que determinam essas selecções? E ¿a quem competirá o beneplácito: ao historiador ou ao crítico? A tradição ou a fama nem sempre podem justificar as suas preferências, porque razões extra-artísticas se impõem, freqüentemente, de modo imperioso, e também porque, adstritas, quási sempre, ao gôsto de uma época — na maioria dos casos renegado pela época seguinte — são precárias, variáveis e, muitas vezes, contraditórias.

Em suma, na história da arte, como na história da literatura e, até, simplesmente, na *história*, encontramo-nos sempre perante o mesmo dilema: — ou essa história não é senão um conjunto de factos diversos, casualmente encontrados, e, neste caso, não terá nenhum valor científico; — ou o historiador e o crítico, procedendo a uma selecção consciente, a justificam pela exposição dos seus princípios, permitindo-nos, assim, verificá-los, ver até que limites a sua opção coincide com a realidade, e dando-nos o quadro exacto e objectivo dos fenómenos que pretendem estudar. O conhecimento das idéias que precederam, acompanharam e seguiram os factos — que não são outra coisa, afinal, senão a realização dessas idéias — é, para tanto, imprescindível, e constitue o melhor meio de nos aproximarmos da solução do problema essencial: o de darmos à história uma base científica. Logo, sòmente conhecendo o que pretendeu realizar o artista (conscientemente ou não), qual foi a idéia, a corrente estética que a sua obra exprime, poderá dizer-se se essa expressão concreta corresponde, de facto, à idéia, à corrente — ou se estamos diante de uma obra frustrada, indigna de figurar na história da arte.

Por outro lado, estas teorias a que aludimos, tanto como a compreen-

são de uma obra de arte concreta, não podem existir sem juízos de valor. A definição de Michelet: «a história é testemunha e não juiz», não pode aceitar-se integralmente, visto que, assim como é impossível compreender uma obra de arte sem, de certo modo, a julgarmos, também não se pode dar um quadro histórico de uma época artística, sem se fazer uma selecção entre tôdas as obras que nela se produziram. Mas ¿serão, êsse juízo e essa selecção, o resultado de uma reacção directa da nossa sensibilidade? ¿Dependerão dos ensinamentos da história? — A evolução das tendências artísticas e dos gostos opostos que se sucedem, impede-nos de aceitar, como objectivos e absolutos, os juízos expressos nas várias épocas, os quais participam, fatalmente, dos gostos que a elas se limitam.

Benedetto Croce encontrou a fórmula talvez mais brilhante e eficiente para anular a antinomia que existe entre o juízo crítico de uma obra de arte, e o seu carácter histórico como um elo na evolução geral dos fenómenos artísticos. A crítica de arte — diz êsse filósofo — parece complicar-se com a solução das antinomias semelhantes àquelas que Emmanuel Kant formulou. De um lado, está a tese: uma obra de arte não se compreende senão reduzida aos elementos que a formam. Segue-se a demonstração: se não se procede assim, a obra de arte fica isolada do conjunto histórico a que pertence e perde, conseqüentemente, a sua verdadeira significação. Mas, a esta tese opõe-se a antítese, não menos categórica: uma obra de arte não pode ser compreendida e julgada senão nela mesma. E, neste caso, eis a demonstração: se não se procede assim, a obra de arte não será uma obra de arte, porque os seus elementos dispersos existem também na alma dos que não são artistas. Artista é, ùnicamente, aquêle que encontra a *nova forma,* isto é, o novo conteúdo que é a alma da nova obra de arte. A solução da antinomia exposta pode formular-se nestes termos: uma obra de arte tem, certamente, o seu valor em si mesma, mas êste «eu» da obra artística não é uma coisa simples e abstracta, uma unidade aritmética; é, pelo contrário, uma coisa complexa, viva, um todo constituído por elementos vários. Compreender uma obra de arte, é o mesmo que compreender o todo nas suas partes e as partes no todo. Então, se não se conhece o todo

senão pelas partes (o que é justo na primeira proposição), não se conhecem, por outro lado, as partes senão pelo todo (o que está certo na segunda). Esta antinomia é do tipo kantiano; a solução, do tipo hegeliano. Estabelece a importância da interpretação histórica para a crítica estética. Mais ainda: estabelece que a verdadeira interpretação e a verdadeira crítica estética coincidem.

Deve, aliás, notar-se que uma preferência, em arte, é já um começo de crítica de arte. Mas, uma crítica sem idéia universal, um juízo não baseado num sistema estético completo que se possa justificar, é apenas uma tendência para a crítica, um mero juízo dos sentidos. Não é nem arte, nem crítica; é um processo, não um resultado; é uma manifestação da sensibilidade individual, que poderá, quando muito, pertencer a um grupo de indivíduos. Numa palavra: não é a *crítica*, é o *gôsto*...

O estudo da história da arte e da história da crítica leva-nos à convicção de que «as leis da arte» têm sempre carácter contingente e efémero, válido sòmente para um período ou uma escola, nunca para todos os tempos e todos os países.

Assim a história e a teoria da arte convergem para a compreensão da obra, a qual não poderá dar-se sem conhecermos as condições do aparecimento desta, e que não será compreensão se não fôr juízo. O juízo é, portanto, a finalidade para a qual tende a história crítica da arte. Segundo Kant — para quem tôda a intuïção sem conceito é cega, e todo o conceito sem intuïção é vazio — é no juízo que se realiza o pensamento concreto sôbre a arte.

¿Seria possível, nestas condições, classificar as épocas artísticas, os artistas isolados e as suas diversas obras segundo uma escala de valores? E ¿que princípio deveria adoptar-se para essa classificação?

Antes de procurarmos a solução dêstes problemas, notemos que entre os estetas e historiadores de arte modernos, a maioria e, especialmente, os mais autorizados, respondem com a negativa a esta pregunta, pois que — dizem êles — as determinações dos valores na esfera da produção artís-

tica não podem ser objectivas e absolutas, reconhecidas como tais, de parte a parte, através de tôda a evolução histórica da arte.

Assim, Victor Basch [1] distingue as funções do historiador de arte, do crítico de arte e do esteta. O historiador, segundo o seu ponto de vista, não tem a função de julgar os acontecimentos e os homens; a tarefa do crítico é escolher, entre as obras de arte, as que devem interessar ao historiador; enfim, o esteta define as leis gerais das categorias estéticas e verifica se são válidas para as obras particulares. Pode, porém, preguntar-se se o crítico não julgará segundo princípios absolutamente arbitrários (visto não ser historiador, nem possuir, talvez, nenhuma noção histórica) e se, segundo esta divisão, o historiador de arte não será forçado a adoptar, sem fiscalização, os juízos de valor dos críticos contemporâneos de uma obra de arte, os quais, na realidade, têm mostrado tantas vezes uma total incompreensão do verdadeiro significado e da importância de certos fenómenos artísticos [2]. ¿Quem poderá fiscalizar e rectificar os seus juízos, se o historiador deve submeter-se à escolha e *veridictum* dos críticos — freqüentemente tão míopes... ou tão parciais? ¿Outros críticos da mesma época ou de uma época posterior, não menos parciais e, talvez, ainda pior informados — todos, até, ignorando geralmente as condições, os *climas*, as razões de ser da criação artística, mormente quando se trata de uma época já remota? ¿Não será antes o historiador quem, em semelhante caso, pode ser forçado a renunciar a êsse papel impossível de «testemunha e não juiz»? Aliás, o juízo dos críticos nunca foi unânime. Para decidir quem tem razão, como para escolher as obras de arte que devem figurar na história, o historiador ver-se-á sempre perante a contingência de êle próprio ter de julgar.

¿Não implicará tudo isto a demonstração do carácter puramente fictício da divisão tripartida preconizada por Victor Basch? Mais ainda:

(1) Victor Basch: «*Bull. de l'Office internat. des Inst. Arch. et d'Hist. de l'Art*», vol. 3, n.º 7. Paris, 1936.

(2) Evoquemos, por exemplo, o juízo dos críticos contemporâneos sôbre El Greco, Rembrandt, Watteau, R. Wagner, Baudelaire, Beethoven, Manet, Cézanne, Ravel, etc.

¿não será tudo isto uma prova evidente da impossibilidade de eliminar os juízos de valor na história da arte?

Outros estetas recorrem ao que pode chamar-se o «subterfúgio sociológico». Para explicar certa universalidade de juízos sôbre certos artistas, acrescentam às razões sociológicas os factores «racionais», que deveriam determinar o valor das obras (leis da composição, relações das partes com o conjunto, adaptação dos meios de expressão ao respectivo sujeito, relações da forma e do conteúdo, etc.), factores estes já de si contestáveis e que nem sempre representam importante papel nas obras que se consideram primorosas.

Quanto ao «relativismo sociológico», sem dúvida que poderá contribuir para estabelecer as razões das mudanças dos «gostos», mas é incapaz de explicar o mecanismo das «preferências» e em que consiste a base *objectiva* que permita aos *historiadores de arte* — pelo menos aos que possuem espírito suficientemente largo — concordar, *grosso modo,* sôbre o valor respectivo desta ou daquela obra, entre outras semelhantes que representam manifestações do mesmo gôsto. Ch. Lalo, na sua defesa do relativismo sociológico ([3]), evoca os factos colectivos na sucessão dos «gostos primitivos, clássicos, barrocos...»; mas êsses factos não nos explicam o papel decisivo de artistas que não raras vezes *criam o gôsto* com a sua acção pessoal; o papel, afinal, dos grandes artistas reconhecidos — pelo menos na perspectiva histórica — por todos, sejam quais forem a corrente estética e o gôsto que as suas obras reflectem. E, por outro lado, êsse papel, essa fama ou essa influência nem sempre foram imediatos e indiscutíveis, sendo, até, consabido que alguns dos maiores artistas nunca chegaram a alcançar o reconhecimento das *massas* — no sentido social da palavra.

Recordemos, por exemplo, o êxito de um F. Bol, muito maior do que o de Rembrandt, entre os holandeses do seu tempo; o fracasso de El Greco, incompreendido pela côrte de Espanha, ou, mais próximos de nós,

([3]) V. Ch. Lalo: «*Bull. Off. des Inst.*», vol. 3, n.º 6, págs. 54-57. Paris, 1936.

os casos de Manet e de Cézanne, comparados com os de tantos artistas medíocres que obtiveram pleno agrado e cujas obras representam muito melhor os «factos colectivos» contemporâneos. Pode, ainda, dizer-se que talvez nenhuma escola tenha encontrado a unânime aceitação que junto das colectividades alcançaram os «nazarenos» alemães. Assim, o método sociológico nos levaria a afirmar a importância artística e, até, a superioridade de um Cornelius — personificação do gôsto da sua época — sôbre Rembrandt e El Greco.

É certo que, por outro lado, um Tiziano, um Rafaelo ou um Michel Angelo representam, justamente, o gôsto (que chegaram, aliás, a dirigir) do seu *meio* e das suas épocas.

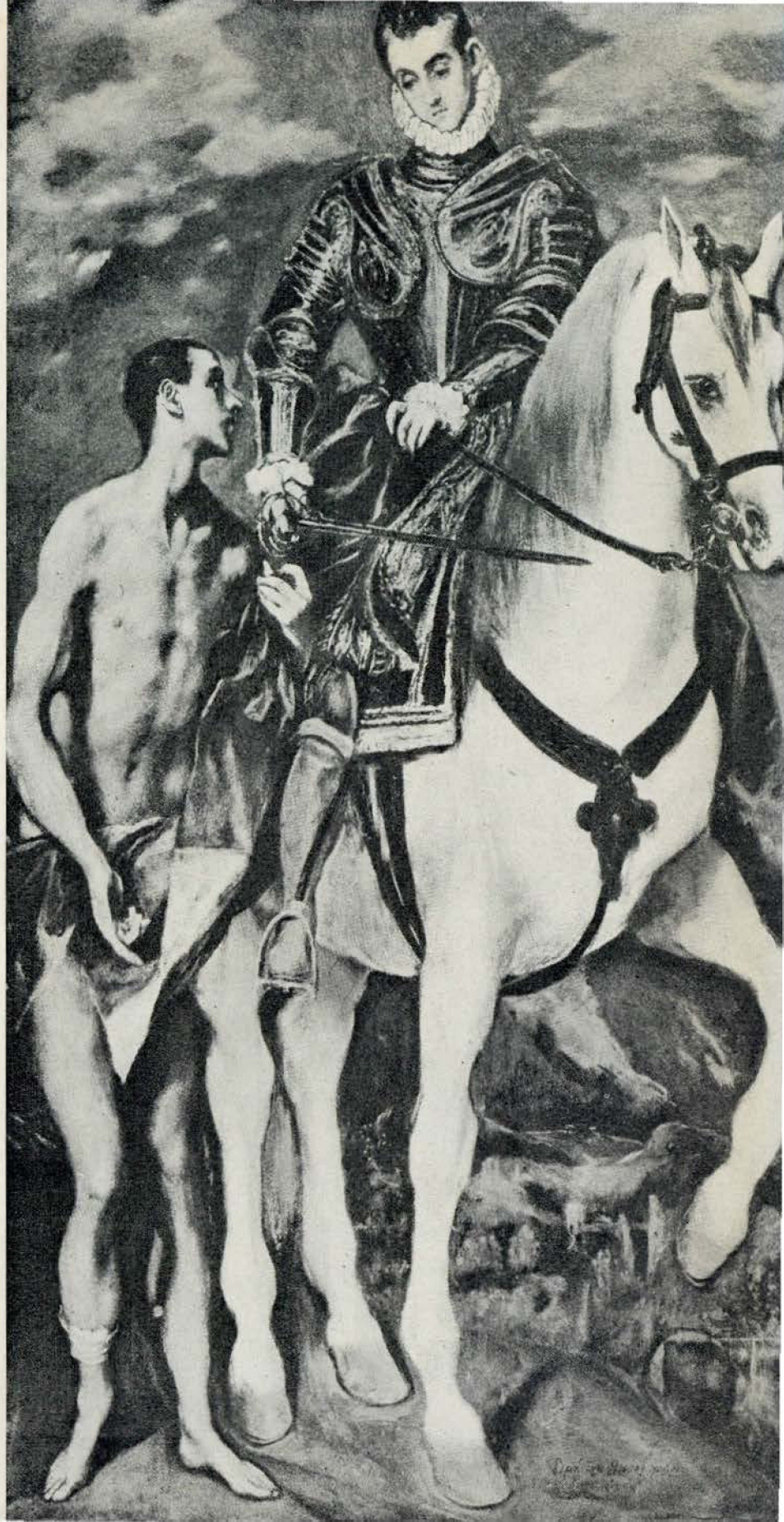
Verifica-se, pois, que entre estes artistas, uns personificam um valor social imediato, outros não exerceram nenhuma influência imediata, formando, todavia, o gôsto das épocas ulteriores, mais ou menos afastadas das suas; outros, enfim, ficaram completamente isolados na sua grandeza, só muito mais tarde admirados por um escol de artistas e de lúcidos espíritos, que os compreenderam, não sendo, contudo, pròpriamente *seguidos*, nem aceitos pela maioria dos amadores e dos críticos. (Cf. a sorte de El Greco, não obstante a sua influência póstuma).

¿Como sair, então, desta encruzilhada?

Tentei já, algures, determinar, nas suas linhas gerais, a base das valorações que se aplicaram aos períodos históricos globais. Verifiquei que quási sempre se representava a história geral da humanidade como uma série de épocas esplêndidas, interrompidas pelos períodos de decadência, e pus o problema de que se esta concepção corresponderia ou não a uma realidade.

Com efeito, ¿segundo que escala de valores podemos classificar as épocas?

Ensina-nos a experiência histórica que cada época deu e dá sempre provas de uma arbitrariedade e subjectivismo ilimitados nos juízos que faz do seu tempo e dos séculos que a precederam. Não é difícil apresentar numerosos exemplos dêsses juízos subjectivos e arbitrários. Assim nos

El Greco : «São Martinho». (Cêrca de 1598). Colecção de Joseph Widener. Elkins Park.

ocorre, como ilustração particularmente característica, o que se deu com o século de Péricles, na Grécia. Foi êsse século, durante muito tempo, considerado pelos juízes mais qualificados — e, ainda hoje, por alguns — como sendo a «época áurea» por excelência. Estudando outros períodos da história da civilização europeia, verifica-se que foram classificados consoante as analogias, mais ou menos evidentes, com essa idade exponencial, e tanto mais prezados quanto mais se aproximavam do espírito do classicismo grego. Inevitàvelmente, o Alto Renascimento, sob todos os aspectos comparável a essa época *perfeita,* foi aclamado como sendo outra idade culminante, na qual, de facto, os mesmos valores triunfaram e obtiveram realizações mais ou menos completas. Sucede, porém, que um estudo mais profundo da antiguidade permitiu apreciar outros aspectos da mesma civilização. Foi a época helenística. Também por analogia, começou a apreciar-se o «barroco» e os seus elementos espirituais e artísticos. E, de igual modo, outras épocas foram admiradas, exaltadas, glorificadas.

Temos de convir em que a fatal contingência dêstes esquemas teóricos reside no facto de cada tipo de civilização apresentar aspectos diferentes, não apenas nas diversas fases das suas evoluções, mas também na visão dos investigadores que sucessivamente nelas se debruçam. Assim, a antiguidade não se reveste de igual aparência para os olhos dos humanistas, dos poetas e dos eruditos do «grand siècle» francês, e para os de Winckelman e de Lessing, de Nietzsche e de Rhode, de Wilamowitz-Moellendorf e de Tadeusz Zielinski, etc.

E, quando os eruditos alemães denominaram o classicismo francês «pseudo-classicismo», não compreenderam que a sua visão do mundo antigo foi, pelo menos, tão subjectiva e falsa, como a visão dos admiráveis conhecedores da antiguidade do século XVII francês, cujo único pecado foi o de apresentar os seus conhecimentos, forçosamente incompletos, do passado, afeiçoados à sua própria mentalidade *moderna* — pecha, aliás, inseparável de todo o pensamento humano.

Estes diversos sistemas de interpretação histórica, que podem multiplicar-se indefinidamente, concordam apenas num ponto: a aceitação da

existência de idades de florescência e de idades de decadência. Porém, logo que se impõe a necessidade de indicar com precisão quais são essas «idades», ninguém mais se entende...

¿Devemos, agora, concluir que tôda a tentativa de determinação ontológica dos valores, no domínio histórico, é e deve ser vã e arbitrária? ¿Estarão as fôrças espirituais, que animaram e animam a nossa vida, condenadas a ficar sempre *indiferentes*, sem desenvolvimento ou aperfeiçoamento possíveis? — Não pensamos dêste modo.

Mas, ¿como sair dêste círculo vicioso? ¿Não residirá o nosso êrro no facto de considerarmos em bloco todos os domínios da actividade humana e, por outro lado, em não reconhecermos de modo suficiente que o verdadeiro aperfeiçoamento, o verdadeiro enriquecimento espiritual e material consiste na variedade das *formas* e dos *tipos novos* que se vão criando e se completam durante o evoluir da história humana? Enfim, ¿no facto de, em vez de observarmos os fenómenos reais e concretos, os elementos díspares da vida criadora nos *momentos mais intensos* das suas expressões, nesta ou naquela época, julgarmos essas épocas em relação às nossas predilecções, aos nossos gostos pessoais, arbitrários e mudáveis, construindo, depois, sôbre essa base artificial, teorias e sistemas de classificação que lògicamente a justifiquem?

Sabe-se que fôrças psicológicas contrárias regularam as duas diversas correntes da espiritualidade humana: em certas épocas, o mundo visível, mais ou menos estático e, por assim dizer, imóvel, com os seus elementos materiais, as suas formas e côres, a visão nítida baseada na percepção directa dos nossos sentidos, etc. (dirigida por um espírito de análise pormenorizada e crítica), rege o fundo de tôdas as nossas percepções e de todos os nossos conceitos; — noutras épocas, a fôrça dinâmica e criadora sempre em movimento, a sensação intensa de vida, formando um conjunto indivisível, o ritmo do processo vital que engloba os pensamentos e os sentidos, determinam uma atitude contrária, tão própria do homem e tão legítima como a atitude precedente. Estas duas atitudes são contraditórias, inconciliáveis.

¿Que direito, então, nos assiste, de impormos as nossas preferências, em juízos que deverão ser objectivos e históricos?

Pôsto isto, devemos indagar quais as condições em que a acção do espírito consegue os melhores resultados, em que atinge, ao mesmo tempo, a maior intensidade e a maior originalidade. É evidente que em determinadas épocas o poder criador do homem parece desinteressar-se de certas modalidades da actividade espiritual. Mas, cuidado! Não deverá também esquecer-se que a actividade humana é coisa muito complexa: engloba ramos diversamente especificados, divisões diferentes, cujas expressões mais intensas não coincidem necessàriamente e sempre.

Assim, por exemplo, se o século precedente e os dois que se seguiram ao nascimento de Cristo não se assinalaram, em nenhum país mediterrâneo, por um especial ardor na criação plástica — sendo antes notória uma intensidade e diversidade extraordinárias na vida religiosa — ¿que podemos concluir dêste facto?

A história da formação do Cristianismo, nos primeiros séculos, com a rivalidade de crenças, de escolas, de interpretações; o espírito profético exaltado, as heresias, em suma, a importância das questões teológicas (no sentido mais lato da palavra) na vida humana dêsse período, testemunha, seguramente, que êle foi, por assim dizer, a idade de ouro da fé, num certo grupo de países. O mesmo podemos afirmar, *mutatis mutandis*, quanto à Idade-Média, à época da Reforma e da Restauração Católica — ainda que o carácter da fé seja, nestes vários períodos, diferente, e que a florescência religiosa coincida, nêles, com a intensidade da criação artística.

Ainda quanto à fé, ¿poderemos ignorar (sejam quais forem as nossas predilecções pessoais) outros períodos em que ela se manifestou igualmente ardorosa? Assim o do profetismo israelita e do seu desenvolvimento através da Idade-Média ([4]) e dos tempos modernos; o período das diversas formas

([4]) V. as testemunhas directas e indirectas da importância geral das suas contribuïções espirituais: cf., Tomás de Aquino, que se considerava discípulo de Móses de Maimónides, Duns Scot, discípulo de Ibn Ghebirol; ou a importância do ensinamento da Cabala, da Maimó-

do misticismo grego, ou gnóstico; e o período das crenças iranianas, egípcias, bramânicas, budistas, jainistas, tauístas ou islâmicas, etc. — sejam quais forem o lugar e a época histórica das suas manifestações, o valor puramente filosófico, por assim dizer, lógico ou ontológico de seus ensinamentos (5).

Nos domínios político, social, económico, técnico, filosófico, artístico, podem fazer-se as mesmas observações. A florescência de determinado ramo da actividade espiritual corresponde, muitas vezes, ao longo dos séculos, à paralisia do ramo vizinho.

Em tôdas as épocas os *dirigentes* espirituais se revelam diferentes e, com freqüência, opostos em tôdas as suas concepções; são não só incapazes de compreender-se e apreciar-se mùtuamente, como até, por via de regra, se desconhecem e desdenham. E, sem embargo, todos os períodos de florescência têm um ponto comum: a fé apaixonada. O objecto muda, sem dúvida: num caso é a religião, noutros a arte, a ciência, o bem-estar social, etc.; ora são as religiões, ora as concepções artísticas e as teorias estéticas que diferem entre si. Mas sempre êsse objecto se transforma no centro de uma paixão e de uma fé.

Ora, essa *fé profunda e inteira* permite-nos determinar a época precisa em que foi particularmente florescente êste ou aquêle ramo da espiritualidade.

Assim, o comêço do século XX, que manifestou uma fé sem limites na importância das fôrças mecânicas e técnicas, não teve nenhuma na importância e grandeza dos valores absolutos da arte, e só dèbilmente se

nides, de Ichuda Alfakhar, de Hasdai Crescas, de Ghersenides, de Raschi, de Ibn Ezra, de Menasche ben Israel, etc., para a formação filosófica e religiosa de Espinosa. Vejam-se também os escritos de Nicolaus de Cusa sôbre êste assunto, etc.

(5) O desconhecimento da importância dêstes fenómenos representa uma lacuna lamentável do livro — aliás tão importante — de H. Bergson, «*Les deux sources de la Morale et de la Religion*». Cf. A. Loisy: «*Il y a-t-il deux sources...?*».

amparou aos valores da religião. Esta época poderia, então, considerar-se como a era da ciência aplicada, mas nunca um período de florescência artística ou religiosa.

*

Esta ordem de idéias leva-nos a supor que uma das condições mais necessárias para se chegar aos juízos objectivos de valor na arte (como nos outros domínios da actividade do espírito humano) seria a determinação das «épocas», quando a *produção* artística se apresenta como coisa de *capital importância,* viva, séria e sagrada, como o ramo mais importante da actividade humana — e não como mero jôgo, virtuosidade ou divertimento. Seguidamente, impunha-se proceder à classificação das obras e dos artistas em «tipos de expressões artísticas», porque uma *teoria de arte,* isto é, um certo ideal artístico, corresponde sòmente, como é sabido, a *um tipo determinado de expressão.* Em todos os casos, o valor real depende apenas — sejam quais forem as idéias que inspiram os artistas — do entusiasmo criador que, através das diversas técnicas, permite ao artista afirmar e exprimir de um modo adequado o seu dinamismo, essa «vontade artística» pessoal e original que A. Riegl tão justamente designou com o têrmo alemão «Kunstwollen» ([6]) e à qual deve também corresponder a atitude do espectador ideal.

No nosso estudo sôbre as duas formas de expressão opostas na história da arte ([7]) tentámos agrupar sistemàticamente as atitudes possíveis do artista perante a sua obra, correspondendo, forçosamente, às atitudes psicológicas das diferentes mentalidades e épocas. Nos limites dessas épocas

([6]) Vejam-se as obras de A. Riegl e, sobretudo, «*Die Spätrömische Kunstindustrie... im Zusammenhänge mit der Gesammtentwicklung der bildenden Kunst bei den Mittelmeer völkern*», passim, Viena, 1901-22.

([7]) «*Das formas de expressão opostas na história da arte*», 2.ª ed., Lisboa, 1943, *in* Cadernos da «*Seara Nova*».

distinguem-se naturalmente as várias modalidades e matizes que devem ser tomados em consideração.

Tudo isto, já se deixa ver, não é mais do que uma operação preliminar.

Pode-se preguntar se, no fundo, o exagerado relativismo dos juízos de valor na história da arte não estaria condenado à mesma sorte que o relativismo na ciência e na filosofia.

Uma visão relanceada sôbre a história do pensamento humano e em particular — por ser o que melhor conhecemos — do pensamento europeu, permite-nos considerar que, desde o momento em que a humanidade procurou indagar o sentido da sua existência, ansiou sempre por uma *unidade* do princípio dos elementos formando o Universo. Para os antigos filósofos gregos essa unidade encontrava-se na inteireza do princípio da matéria; para os filósofos modernos, no carácter obrigatório do princípio da causalidade. A nossa época, ao que parece, diminutamente se preocupa com estas indagações do princípio absoluto. Educada no espírito do subjectivismo excessivo, a única universalidade que durante muito tempo admitiu, foi a das leis do relativismo em todos os campos da actividade mental do homem: o filosófico, o científico, o artístico, etc. Esforçava-se ainda por evitar tôda a construção geral, limitando, mesmo, o valor das «hipóteses de trabalho», todavia necessárias para o progresso da çiência.

É curioso notar que o esmiüçamento dos nossos conhecimentos, a renúncia a todo o sistema sintético, a qualquer teoria geral, seguem paralelamente à negação do Absoluto — noção que, no entanto, é a única susceptível de justificar as nossas investigações, todos os nossos esforços, o sentido do processo vital.

Claro está que essas observações isoladas, essas pesquisas analíticas dos pormenores, essa fragmentação dos estudos, têm alargado o campo dos nossos conhecimentos e das nossas experiências; — os novos elementos foram discernidos *ao vivo*; possuímos, agora, uma informação mais vasta, mais pormenorizada — e conhecemos melhor os limites da ciência e do pensamento humanos.

Cézanne: «Rapaz de chapéu de côco». 1885.
Colecção de Chester Dale. New York

Tal como outrora, depois da análise dissecadora dos sofistas e dos cépticos, as «Idéias» absolutas das escolas socráticas renovaram a história da filosofia; e como, depois do criticismo de Kant, surgiram os grandes exploradores do novo renascimento metafísico, Fichte, Schelling e Hegel — assim, nos nossos dias, as grandes escolas metafísicas do intuïcionismo ([8]) abrem novos horizontes e atestam novas *étapes* alcançadas pelo pensamento humano. Por outro lado, o vitalismo na biologia e as novas concepções dos elementos na física, anularam a antiga antinomia: matéria-movimento, átomo-energia. Assim regressamos agora, com a nossa concepção do Mundo, seguindo novos caminhos, ao mesmo princípio de unidade, ao Absoluto-Agente.

¿Não será tempo de ressuscitarmos, também, a noção de «valor absoluto» na arte, já apercebida por Kant — embora a sua obra seja evocada quási sempre por aquêles que crêem no inevitável subjectivismo de todos os valores estéticos?

*

«O belo em si-mesmo, volitando no céu das Idéias platónicas, não existe», diz V. Basch; — «essa Beleza que deveria servir de modêlo para tôdas as suas infinitas manifestações».

Eis uma observação que seria uma verdade incontestável, se se tratasse de impor um certo tipo de concepção artística em detrimento de outros; mas, admitindo a existência de diversos tipos de concepção do *belo* — que estão na mesma relação para a noção do Belo Absoluto (puramente teórico), como os «attributos» (diversas expressões) de Deus, de Espinosa, para êsse Absoluto — podemos chegar a uma concepção de Belo

([8]) Esta tendência metafísica, aliás diferentemente apresentada por cada escola, é tão comum ao bergsonismo, como à escola fenomenológica alemã, aos sistemas do filósofo inglês Alexander, à escola neo-tomista, à escola neo-hegeliana, ao sistema do filósofo russo Lossky, etc.

absoluto que concordaria com tôdas as experiências artísticas. Os *graus da realização das Idéias estéticas,* isto é, das intenções do artista, e a correspondência dessa realização com a *espera* do artista passivo (do espectador ideal), constituem já, talvez, o essencial critério dos valores que procuramos.

Nestas condições, indiscutìvelmente que o carácter absoluto de um valor estético não depende de uma época, do «gôsto» dominante de um século, das idéias correntes, etc., ou seja, de uma fórmula rígida; mas poderá, todavia, exprimir-se por uma lei imutável que rege sòmente as *relações* entre a «expressão» e a «intenção» artísticas, correspondendo, necessàriamente, à emoção estética passada, presente ou futura, e revestindo formas sempre várias e *novas*. A transubstanciação de todos os elementos criadores da vida espiritual em valores «desinteressados», cujas formas de expressão mudam, sem que mudem as *relações* com o foco da emissão — eis a condição que nos parece fundamental para poder formular-se essa lei absoluta. Por outras palavras: a noção de valor artístico deveria sujeitar-se a uma evolução muito semelhante a essa, já mencionada, que se produziu na história da filosofia, quanto à noção de Universo: a *unidade do princípio da matéria,* concebida pelos filósofos gregos, cedendo lugar à *unidade do princípio da causalidade* dos filósofos modernos. Semelhante evolução na estética e na teoria da arte, isto é, nos domínios que se ocupam da apreciação do concreto e do objectivo, apreendidos pelos nossos sentidos (visual, auditivo, táctil), simbolizaria o regresso à idéia do princípio absoluto. Permitir-nos-ia, assim, discernir, através das nossas sensações, através das formas, côres e sons fortuitos do mundo exterior e interior, não só o seu aspecto, mas também o seu sentido real, diversamente expresso. Ou, ainda de outro modo: Poderíamos ver, ouvir e sentir na arte a latente e verídica imagem das coisas, ou o ritmo oculto da vida e da respiração, «afastando os símbolos vulgares, dia-a-dia e pràticamente adoptados».

Dêste modo, a noção de *valor artístico* deve corresponder, no âmbito da realidade concreta, às duas outras noções absolutas: a do *bem,* do domí-

nio interior e incerto dos sentimentos (a que Bergson chamou a «moral dinâmica»), e a da *verdade*, no domínio intelectual, puramente abstracto...

Êste conceito de «absoluto» na arte não lhe permitiria jamais petrificar-se em cânones que seriam a sua morte. Tôda a nova expressão artística justificaria a sua razão de ser por novas *relações de causalidade*, na medida em que irrompesse de uma necessidade interior e como resultante das mais sérias necessidades e imperiosas exigências da sua época. E, desta maneira, um novo modo de expressão testemunharia um novo modo de sentir e de exprimir-se em formas e côres. Os juízos de valor, assim compreendidos, dependeriam do *dinamismo da criação*, do contributo vital, *novo* e *activo* do artista, tendo, conseqüentemente, por condição que êle possua e manifeste uma fé real na sua obra — condição que condena *a priori* tôda a imitação das coisas sob «climas» diferentes, e todo e qualquer exercício da técnica e da virtuosidade vazias de autêntica fé ([9]).

Ponhamos, por fim, em dúvida as apreciações de juízos da crítica contemporânea da obra, quási sempre — repita-se — demasiado subjectiva e parcial, amiúde cega e — o que é não menos importante — incapaz de intuir as causas, as fontes, as condições, os desenvolvimentos e os influxos dos fenómenos artísticos, bem como a autêntica novidade das suas contribuïções.

A história só poderá facultar o conhecimento de todos os elementos do problema, se o historiador fôr dotado de incontestável sensibilidade artística, e capaz de discernir até onde actua o seu gôsto pessoal e o que pertence aos outros valores não menos preciosos *sub specie aeterni* — até mesmo aquêles que lhe são estranhos e hostis; ou, de outro modo: se o historiador está de posse de uma informação completa, e apto, ao mesmo

([9]) Seriam, portanto, repudiadas as ressurreições dos estilos ultrapassados, tais como: a arte dos «nazarenos», dos «pre-rafaelistas», dos neo-góticos, dos neo-clássicos, dos neo-realistas, dos *maneiristas*, etc., ainda que cada destas correntes possa conter *elementos isolados e novos*, preciosos para a arte, e *qualidades técnicas* realmente artísticas que devem ser apreciadas e que poderão um dia utilizar-se de maneira mais adequada.

tempo, a assimilar as atitudes psicológicas as mais contraditórias, com a sensibilidade aberta e receptiva de um verdadeiro artista.

Tal conjunto de condições, indubitàvelmente difíceis, são indispensáveis a quem se arroga o direito de se pronunciar sôbre os valores legados pela história da arte.

Na transformação mais ou menos completa de todos os elementos da vida, da civilização, das crenças, da espiritualidade e materialidade de uma época e de um indivíduo, na transubstanciação mais ou menos inteira de todos estes elementos em *visões artísticas realizadas*, tornadas objectos de uma fé autêntica e ardente, eis onde supomos ser possível encontrar a fonte dos juízos de valor absolutos e objectivos em arte — que ultrapassariam o gôsto de uma época e de um estilo determinado, o relativismo de *uma certa maneira*, entre as muitas de que o homem pode dispor, para sentir e exprimir-se nos domínios da criação artística.

DESENHO DE ANTÓNIO DACOSTA

ACÇÃO DE GRAÇAS

Ó noite que isola o mundo!
Ó espessura de treva
guardando as portas do Tudo!
Alçapões, ó traiçoeiras
asperezas da dura crosta
da eterna Fortaleza!

Ó funda noite dos gelos
em que arde quanto somos...

Lá, no cabo do mundo,
onde enfim nossos trabalhos
não têm já nome ou sentido,
ao chegar minha alma exausta
Alguém talvez me dirá
se meu ser terei sabido
levar bem gasto e rasgado
pelos caminhos do mundo
— para à terra não restar
nada mais que me pedisse
senão o ôsso esburgado

de quem pagou quanto deve,
de quem lhe matou a fome
de corpos gastos, latejantes,
de nervos dilacerados,
de almas bem trituradas,
de gementes almas cansadas...
Terra que sempre exiges
mais holocaustos à fera
sina de bem nos teres
presos à roda em que torces
nossas vidas amarradas
que torces, dobras, retorces,
até num ai derradeiro
veres enfim que já não damos
nem sequer mais uma lágrima
à tua fome de sangue!

Assim, enquanto mandares,
irei morrendo em teus braços
o amor que nunca pagas
— Terra amarga, Noite insana!

1944

FRAGMENTO DO POEMA «EUROPA»

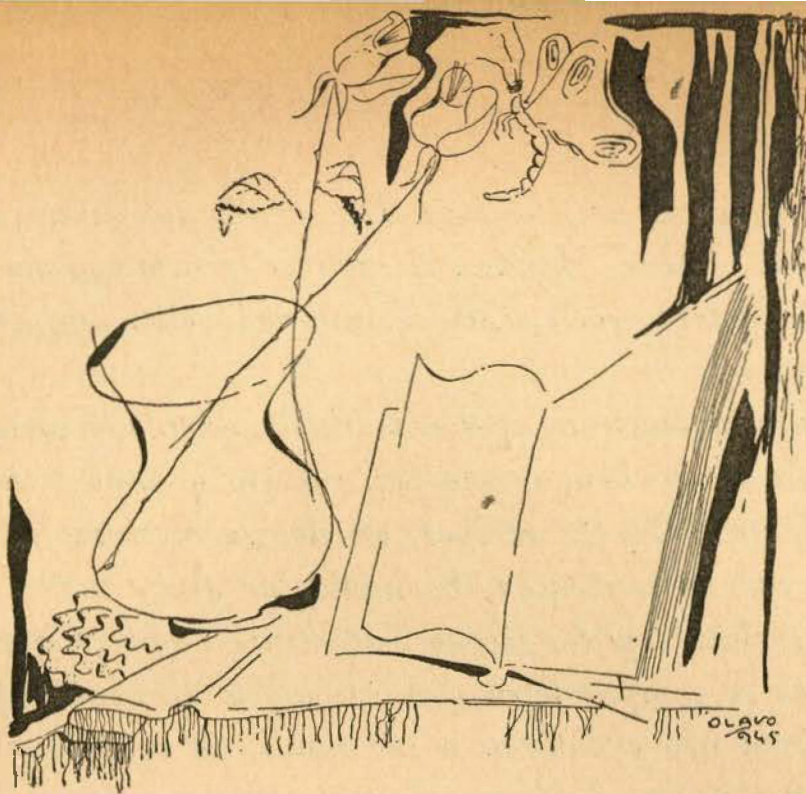
Eu falo das casas e dos homens,
dos vivos e dos mortos:
do que passa e não volta mais...
Não me venham dizer que estava matemàticamente previsto,
ah, não me venham com teorias!
Eu vejo a desolação e a fome,
as angústias sem nome,
os pavores marcados para sempre nas faces trágicas das vítimas.
E sei que vejo, sei que imagino só uma ínfima,
uma insignificante parcela da tragédia.
Porque se visse — não acreditava.
Se visse, dava em louco ou profeta,
dava em chefe de bandidos, em salteador de estrada,
mas não acreditava!

Olho os homens, as casas e os bichos.
Olho num pasmo sem limites,
e fico sem palavras,
na dor de serem homens que fizeram tudo isto:
esta pasta ensangüentada a que reduziram a terra inteira,
esta lama de sangue e alma,
de coisa e ser,
e pregunto numa angústia se ainda haverá alguma esperança,
se o ódio sequer servirá para alguma coisa...

Deixai-me chorar — e chorai!
As lágrimas lavarão ao menos a vergonha de estarmos vivos,
de termos sancionado com a nossa presença o crime feito instituïção,
— e enquanto chorarmos talvez julguemos nosso o drama,
por momentos será nosso um pouco do sofrimento alheio,
por um segundo seremos os mortos e os torturados,
os aleijados para tôda a vida, os loucos e os encarcerados,
seremos a terra podre de tanto cadáver,
seremos o sangue das árvores,
o vento doloroso das casas saqueadas —
sim, por um momento seremos a dor de tudo isto...
Eu não sei porque me caem as lágrimas,
porque tremo e que arrepio corre dentro de mim,
eu que não tenho parentes e amigos na guerra,
eu que sou estrangeiro diante de tudo isto,
eu que estou na minha casa sossegada,
a ouvir a cidade mansa, os ruídos familiares,
que não tenho guerra à porta,
eu porque tremo e soluço?

Quem chora em mim, dizei — quem chora em nós?

1944

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

OS «DISCURSOS» DE OCTÁVIO MENDES

PORTUGUÊS DO NOSSO TEMPO

por OLAVO D'EÇA LEAL

Octávio Mendes é um artista, no sentido universal do têrmo. O seu espírito é vibrátil; a sua alma e a sua pele são permeáveis a tôdas as espécies de sensações. Dessas múltiplas sensações, as literárias parecem-lhe as mais interessantes. Anda a fazer horas para escrever um livro durável. Assunto, já o tem, mas é tão bom, tão vasto e profundo, que não se atreve a tocar-lhe sem ter a certeza de que a sua inteligência amadureceu e está pronta a servir. O assunto é êle mesmo, Octávio. Gostaria de transformar o seu caso

num caso invulgar na literatura. Êste é um dos muitos projectos insolúveis de Octávio Mendes. A sua inteligência não amadurecerá nunca. Fìsicamente forte, Octávio morrerá velho, em plena adolescência.

Sob um invólucro de aparência frívola, guarda tesouros de bom senso. Sabe muito bem o que faz, mesmo quando o acusam de inconseqüente. Não faz melhor, ou doutra maneira, porque não quere, porque se convenceu, há muito, de que a maior parte das coisas necessárias e justas são absolutamente desnecessárias e injustas. Nunca se comprometeu com ideologias de nenhuma espécie, porque ainda não encontrou a sua tendência verdadeira e deseja entregar-se, virgem, à idéia que finalmente o seduzir. Por igual razão, não disse nunca a mulher nenhuma que a amava. Tem dito, a uma ou outra, para a calar, que gosta dela. «Amo-te», não o disse.

«Parece-me — confessou êle, uma vez, a certa amiga e confidente — que não gosto nem gostei, até hoje, de ninguém. Isenção deliciosa, pelo que representa de liberdade sentimental, mas, por outro lado, capaz de ser uma lacuna miserável na minha existência. Abro algumas excepções afectivas, tôdas elas provisórias e de géneros diferentes. O meu filho, em primeiro lugar, e, em segundo, acho que...»

Octávio não sabe se foi por orgulho defensivo que suspendeu a confissão. Êle não sabe nada do que sente, ou, melhor, desconfia sempre do que sente. Assegurou-se, porém, de uma certeza, à fôrça de sondar, secretamente, dentro de si: o único ser que lhe parece incomparável, à face da Terra, é o seu filho. Octávio Mendes tem, como tôda a gente, um amor incomparável, mas falhado, por ser

infinito, por não poder terminar com a saciedade que acompanha todos os amores.

«Creia que lamento a minha falha desastrosa — dizia, também, Octávio à sua amiga — falha que me proíbe de ser um homem normal e completo. Mas, feitas as contas, sinto-me feliz por não ser completo. Felicíssimo, porque os homens perfeitos, que cumpriram tôda a trabalhosa missão humana, morrem cansados e sem saüdades. E ¿não lhe parece doloroso morrer esgotado e sem saüdades? A pena de não ter feito, *a pena* de não ter sido, *é um perfume suave que disfarça, menos mal, o cheiro a cadáver.»*

*

Quando a intelectual amiga de Octávio Mendes lhe pediu, um dia, que escrevesse um romance, êle respondeu-lhe: — «Sim, já lho disse, hei-de escrever um romance, quando calhar, quando tiver tempo. Nada mais fácil do que escrever um romance. Arranja-se um bloco de papel de bom formato, prêso com um grampo de aço, e compra-se uma caneta da melhor qualidade que houver. O bloco deve estar sempre cheio de papel, para nos dar a sensação do inesgotável, do inexaurível. A tinta, de côr azul, não muito carregada, deslizará, fluida, sem hesitações, sem obstáculos, através do labirinto das letras. E escreve-se, escreve-se, escreve-se sem olhar para trás, contra tôdas as regras; desprezando processos avelhentados; não querendo saber do destino a dar às personagens laterais, aparecidas e desaparecidas, criadas e ceifadas por momentâneas urgências. O que é preciso — insistiu Octávio — é mandar imprimir, em

quatrocentas páginas, a tumultuosa e singular conversa travada entre nós e as nossas sombras. Muitos livros modernos, de autores ainda ontem desconhecidos, que, sùbitamente, alcançaram êxito retumbante, foram escritos desta maneira. Êles escrevem, à pressa, tudo o que lhes passa pela cabeça, tudo; e nós, depois do atordoamento dos primeiros capítulos, gostamos de ler aquilo, assim como está, e sentimos que, se a obra fôsse decalcada na boa ordenação e seqüência das produções dos Balzac, Flaubert, Eça e outros que sabe, não encontrávamos a resposta inquieta que a nossa inquietação procura. Precisamos de inquietação. Os nossos nervos modernos pedem inquietação, muita inquietação. ¿Não vê como nos excitamos? Passamos o tempo a fumar, a beber café, a ir ao cinema, a ler notícias de guerra (houve sempre guerra em qualquer parte, desde que nasci) e não fazemos a mínima idéia do que nos espera amanhã. Quando os nossos pais nos falavam de amanhã, o amanhã dêles não podia amanhecer antes de trinta anos passados. O nosso amanhã, é amanhã mesmo; é hoje, talvez, se lermos, de repente, nos «placards», ou ouvirmos dizer na Rádio que vamos ser invadidos; que foi assinada a paz; que resolveram afundar os barcos portugueses, de propósito; que o dinheiro, afinal, já não vale dinheiro, ou não sei que mais, capaz de voltar, instantâneamente, a face tão incerta já e dúbia das nossas expectativas. E, entanto, apesar das brutais precipitações que nos cercam, continuamos a sentir a ânsia imperiosa de nos impormos, de ocuparmos um lugar que nos pertença, indiscutìvelmente, no meio da confusão; de marcarmos, enfim, a presença do espírito exigente que nos animou e conduziu na hora enigmática em que viemos ao mundo.»

Depois destas tiradas Octávio espera uma objecção que nunca o satisfaz. Octávio esmaga as idéias e as palavras dos outros com as suas idéias e palavras. Isto torna-o, por vezes, odioso. Cansa ouvir alguém que não nos quere ouvir. Octávio não desconhece o fenómeno, mas cede ao feitiço da sua verve *posta em marcha. Prossegue e prosseguiria se, quem o ouve, adormecesse ou fugisse. Insiste:*
— «Precisamos de marcar a nossa presença, a todo o preço. Somos crianças grandes. As crianças exigem que os adultos lhes prestem atenção e nós não podemos também dispensar essa atenção. A obscuridade é o maior sofrimento do homem moderno. Não darem por nós, não nos verem pensar, gesticular, realizar... Antes ser criminoso, com a condição de nos escreverem o nome nos jornais e, assim, darem público sinal da nossa vida. ¿Quem disse não haver melodia mais doce do que essa, fascinante, que julgamos ouvir quando alguém pronuncia o nosso nome? Não sei. Um autor qualquer. E porquê? Porque ficamos a saber que alguém deu por nós, porque compreendemos que não estamos completamente isolados e ignorados. Aí está o nosso problema dramático: a luta contra a solidão. Passar despercebido, é um facto semelhante ao de morrer e, morrer, é a mais completa desgraça de quem vive. Morrer! ¿pensa que alguém acredita no que lhe prometem para depois da morte? Não tenha ilusões. Só raros se resignam. As pessoas mais crentes nas compensações da vida eterna afastam, com horror, a idéia de morrer e tentam, quando muito, agarrar-se perdidamente à sua crença, no momento em que a morte pretende violentar a virgindade das suas vidas. Estou certo de que me sentirei abominàvelmente só, ao perceber a chegada da morte. Só, porque os vivos

que me cercarem com os seus cuidados, com as suas lágrimas e as suas penas sinceras, não poderão compreender-me antes de caírem na mesma situação lamentável e sem recurso. Não poderão compreender-me! *e essa profunda incompreensão espalhará, na última atmosfera que eu respirar, a certeza de que estou, de antemão, só, num deserto sem fim. Mas, a que propósito vinha isto? Não... já não sei. Outro assunto...»*

*

Octávio, quando se veste, aflige-se com a certeza de se despir, à noite, para se deitar. Aflige-se pelo convencionalismo do acto. Nem sempre tem sono quando se deita e, no entanto, deita-se sempre. E o corpo, ao sentir-se estendido sôbre o saco cheio de lã, puxa, automàticamente, os lençóis e os cobertores e, daí a bocado, adormece. Isto parece-lhe uma traição. O corpo ainda não tinha sono, mas êle, arrastado por cediços preconceitos burgueses, fascinou o corpo com a moleza atraente do saco de lã empoleirado numa grade de madeira e balouçado por uma rêde elástica de arame. Diz Octávio Mendes que «a gente só devia dormir quando de facto tem sono. O sono vem e nós, obedecendo ao seu mistério, deixamo-nos adormecer no lugar de acaso, onde fomos dominados pela anestesia natural. Com a alimentação devíamos fazer o mesmo: comermos sòmente na altura em que temos vontade, porque, senão, acontecem coisas parvas, como esta de estarmos cheios de fome às seis e meia da tarde e não ingerirmos nada para não tirar o apetite do jantar, que é às oito da noite. ¿Como nos deixamos enlear pelas combinações imbecis de uma sociedade que não nos liga nenhuma importância e nem sequer nos consultou?»

«...E o amor? Miséria das misérias, sinistra hipocrisia incurável! Também, como o comer e o dormir, não é permitido amar no momento em que a oportunidade surge e nos convida. Em rigor, se, finalmente, se consegue amar, já se lhe perdeu a maior vontade. O amor, impulso impetuoso da carne e do espírito, fica raivoso se lhe cortam as voltas. E cortam-lhas sempre, afinal. ¿Já viram um grosso veio de água sùbitamente estacado contra as paredes de um dique? Ao primeiro choque, a água enrola-se, borbulha e ronca. Depois, sentindo-se prêsa, parece acalmar e vai enchendo, enchendo, enchendo. Sobe, incha e ai do dique se não fôr bastante forte! À menor fraqueza, se se abre a mais estreita frincha, logo a água se infiltra, alarga a brecha e, primeiro num jacto fino, depois furiosamente, todo o veio rompe e galga para a frente, destruindo e dissolvendo o que resta do dique. O amor é, mais ou menos, isto. O resto, se não é civilização, é poesia bárbara. Comer, dormir e amar, tudo regulado por um código com regras fixas. Está muito bem. Aceito. Eu — declara Octávio Mendes — concordo com as regras e pratico-as tanto quanto posso, para evitar escândalos e também, realmente, porque não tenho outro remédio. O mundo não se fêz só para mim. O mundo pertence a tôda a gente e as fantasias e ímpetos exageradamente espontâneos dessa gente, convém-nos refreá-los, para que não tenhamos mêdo de nós próprios.»

Octávio Mendes sabe que não é um louco. O pensamento individual é a única liberdade que, cada qual, goza sem dar satisfações a terceiros. O que nem sempre se pode, é comunicar o que se pensa. Então, sim, a loucura entrava em causa. A loucura consiste na impossibilidade que o louco tem de guardar só para si o

excedente da sua produção de pensamentos. Pôsto isto, não façamos confusão entre loucos e idiotas e levemos em linha de conta a reserva observada pelos psiquiatras perante êste género de divagações.

*

Não há razões especiais para que o retrato de Octávio Mendes seja aqui desenhado com todos os traços e sombras. A personalidade dêste homem é incompatível com a ordem, o método, a seqüência e outras condições vulgares de regularidade. Embora apenas parcialmente, convém-nos conhecê-lo, por ser êle um vivo paradigma do nosso tempo; mas se o quiséssemos conhecer directamente, ou seja, através dêle próprio, esbarrávamos com a espêssa cortina da ilusão que o esconde. As tentativas de Octávio para se auto-retratar e definir, têm falhado sempre perante êsse obstáculo desconcertante. Octávio, por vontade consciente ou guiado por invisível desígnio, escondeu-se atrás de uma cortina tão pesada que, por suas mãos, não a pode soerguer. Mas nós podemos ajudá-lo. Conhecemos bem as dobras da cortina que — confidência por confidência — ajudámos a tecer. Nós também (ou principalmente) somos culpados do caso de Octávio Mendes.

O dia-a-dia é, para êle, uma angústia de todos os dias, por ter sido, desde criança, habituado a viver num nível social superior ao médio, que lhe cumpre manter por obrigação hereditária. E o esfôrço consumido em semelhante construção no espaço, tem-lhe dado pretexto para falar, única distracção eficiente e gratuita digna do seu temperamento de homem da cidade, incapaz de se interessar por um pôr-do-sol.

Conforme êle dizia, há tempo: — «existe agora uma quantidade grande de escritores que apontam a vida simples dos campos como panaceia garantida contra o maior número dos males que nos apoquentam. Recomendam a terra, a enxada e, mesmo, a ignorância, como bom remédio para a doença da cidade. O Eça já defendeu a mesma doutrina, há meio século, no livro de Jacinto, o Jacinto podre de cultura científica, filosófica e literária, e podre de dinheiro, o dinheiro que lubrifica a engrenagem complicada dos seus variados tédios na contemplação poética da serra e dos queijos da Quinta de Tormes. O Jacinto, reizinho dos Campos Elíseos de Paris, continua a ser reizinho nos Campos Elíseos de Tormes. Assim não vale. Tem tanto dinheiro em Paris como em Tormes e nós não temos dinheiro em parte nenhuma. Um milionário citadino pode, perfeitamente, adaptar-se à vida de milionário rural, porque lhe é indiferente, como ao Jacinto, que os queijos fabricados nos boudoirs *das suas vacas custem ou não, cada um, três contos de réis do tempo do Eça. ¿Como poderia eu regressar à felicidade primitiva e paradisíaca dos campos? Eu, sem contos de réis, sem Tormes, sem caseiros, sem vacas, habituado aos cinemas e ao fumo dos cafés, cortando, bruscamente, as amarras da agradável infâmia que se se chama: cidade! Que seria de mim?»*

Com a mão esquerda no bôlso do casaco e a direita marcando o compasso das palavras que êle sabe harmonizar, de modo a torná-las cativantes, embora nem sempre convincentes, Octávio repete: — «Que seria de mim? Pregunto: ¿que seria de mim, desamparado no campo, sem dinheiro e sem perceber nada daquilo? Não. Os homens de letras são erradamente apontados como condutores.

É falso. Êles não conseguem solução para os nossos problemas; limitam-se a inventar os que, evidentemente, resolvem com facilidade, visto serem os seus próprios autores. Eu também sou capaz de resolver, com absoluta clareza, um problema criado por mim, desde que o seja com êsse propósito. O regresso à terra! Fala-se, em todo o mundo, do regresso à terra! Mas, ¿quem pode regressar aos campos? Talvez aquêles que os deixaram, há meia dúzia de anos. Mas nós? Nós, os filhos das cidades, nascidos, desde séculos, nas cidades, ¿podemos manejar um arado? É possível que o fizéssemos, à chicotada; mas, de bom grado, não pensemos nisso. À chicotada somos capazes de tudo, até de enfrentar, heròicamente, o chicote — e de não lhe obedecer!»

Um amigo que o ouvia, tentou, neste ponto do discurso, embrechar uma judiciosa observação, destinada, possìvelmente, a estabelecer um paralelo inverso à «*Cidade e as Serras*», *com a citação do livro, mais recente, de Knut Hamsum, a que deram, em português, o nome de* «Pão e Amor». *Octávio atalhou, de golpe, a observação. Se êle falava, ninguém mais podia falar, enquanto não amainasse a tempestade dos seus pensamentos ingénuos.*

«*Sim — ripostou Octávio Mendes, com a sua simpática expressão de menino enjoado — li êsse livro inútil. É admiràvelmente bem feito, é o que quiserem, mas também não resolve. A* Sellanraa, *fazenda modêlo, criada num terreno baldio e bravio da Noruega, pelo suor do rosto de um homem quási bíblico chamado Isak, não tem que ver com o meu, com o nosso caso. Como sabem, o Isak era um labrego ignorante, honesto, embezerrado, sovina, terrìvelmente primitivo, saüdável e dotado pela Natureza de todos os re-*

OLAVO 945

cursos para se defender dela. Êsse homem, inventado por Knut Hamsum, escolheu um pedaço de terra que não pertencia a ninguém e construíu-lhe em cima um abrigo tôsco, feito de gravetos e de greda. Meteu-se a cavar a terra com uma enxada que comprou a trôco dos dinheiros que lhe rendeu a lenha de ninguém, levada por êle, às costas, e vendida na vila que ficava a enorme distância. Depois semeou legumes e esperou que crescessem. Juntou-se com uma rapariga que lhe apareceu, um dia, no seu refúgio, porque tinha o lábio inferior rachado e se lembrou de procurar o intonso Isak, à falta de rapaz mais apresentável que lhe propusesse casamento. Os anos passam; nascem meninos; os legumes continuam a crescer; alargam-se as explorações agrícolas do Isak e, daí a não sei quanto tempo, o terreno desbravado por êste labrego transforma-se na melhor propriedade do sítio, que já paga impostos e tem as suas fronteiras perfeitamente delineadas e defendidas a cacete. Não! (e Octávio deixa cair os braços, fingindo imenso desânimo) eu não era capaz de realizar essa obra espantosa, porque não me pareço com o Isak! É um beco sem saída. Para Jacinto, sou demasiadamente pobre e inculto; para Isak, sou demasiadamente endinheirado e sabido. Admitamos, porém, que eu era comparável ao Jacinto, que a minha imensa fortuna podia pagar-me o capricho de fabricar queijos de três contos cada um. Sim, admitamos que assim era. E depois? Depois verificava que tôda essa história, patusca e viável no tempo do Jacinto, seria despropositada, hoje, cinqüenta anos volvidos. O Jacinto já não viria a Tormes, em 1945, buscar variantes para o tédio. Talvez viesse, talvez, mas fugido à confusão que impera neste momento em todos os 202 de todos os Campos

Elíseos de tôdas as capitais do mundo. E, uma vez aqui, na Pátria neutra e ansiosa, ¿quais seriam as conjecturas do nosso Octávio-Jacinto? Pontos de interrogação e nada mais. A fortuna do Jacinto, de inamovível solidez naquela época semi-feudal, seria agora tão firme como a saúde do Mahatma Gandhi após quarenta dias de jejum. O Isak também não é personagem modêlo para estes tempos — continuou Octávio Mendes. ¿Alguém sabe de alguma terra que não pertença a ninguém, onde a gente possa, impunemente, edificar uma cabana de raminhos secos e barro amassado, com direito a cavar e a semear legumes?» — E, olhando em volta, divertido consigo mesmo, Octávio Mendes terminou: — «Ninguém sabe. Todos os paraísos se perderam, transformados em campos de batalha ou de especulação comercial. Tôdas as terras baldias e todo o dinheiro do globo foram açambarcados pelos Isaks e pelos Jacintos que julgaram compreender e divinizar a triste magnificência da palavra ter. *Quanto a nós, ficamos entalados entre os Jacintos e os Isaks que mùtuamente se guerreiam, sem quererem saber se as suas balas nos atingem. Isaks e Jacintos desprezam-nos e riem-se de nós.»*

Octávio preguntou as horas. Sentia-se cansado, sem razão, e saíu, afirmando que tinha um ror de coisas para fazer. Não tinha.

Ah! os «discursos» de Octávio Mendes!... Para a décima parte dêles seriam insuficientes as quatrocentas páginas do romance que ainda não sabe, ao certo, se valerá a pena escrever.

DESENHOS DE OLAVO D'EÇA LEAL

O BARROCO E O ROMÂNTICO SÃO EXPRESSÕES DA MESMA CONSTANTE HISTÓRICA?

por

HERNÂNI CIDADE

O século de quinhentos é uma época de renovação espiritual. Dominada pela tendência, que a lição clássica sugeria, para o equilíbrio do homem na Natureza e, dentro do próprio homem, de tôdas as faculdades por que se manifesta a sua energia espiritual, ela conhece também o tumulto próprio de tôdas as renovações e por isso mesmo a reacção, espiritual e exterior, que procura discipliná-lo. A época que lhe sucede bem parece, à primeira vista, dar o máximo de eficiência a tal disciplina, e não ter usufruído, senão com mil cautelas na rigorosa selecção, o legado de pensamento e arte que do século anterior havia recebido. *As águas novas*, vindas de vária origem — dos sectores da vida mental como da vida de acção: descobrimentos marítimos, tanto como discussões de escolas filosóficas; exumações de obras de arte de montes de ruínas ou do pó dos arquivos, tanto como novas noções da natureza física ou moral que os mundos descobertos ofereciam — dir-se-ia terem *decantado* na chã em que confluíram. De quási tudo se recebe a impressão de moderado, clarificado, organizado, subordinado, quando não aos poderes exteriores que vigiavam acção, pensamento ou fantasia, a normas impostas por uma razão de que se proclamava a soberania — e pelo gôsto que com ela se conformava.

Entre a actividade filosófica e a actividade artística a diferença é grande; mas se as olharmos em seus planos assim distanciados, logo nos toma a vontade de pôr a ambas o mesmo denominador comum: — a ten-

dência para a ordem disciplinadora e clarificadora. Se compararmos a Babel de filosofias que se debatem na era de quinhentos com as sínteses de Descartes, Leibniz ou Espinosa, admiráveis construções do pensamento disciplinado, sentimos, *mutatis mutandis*, impressão análoga à que nos resulta do confronto de certas páginas de Barros, pletóricas, embaraçadas ainda no atropêlo dos incidentes, em busca da estruturação lógica de Tito Lívio, com qualquer página de Bernardes, de meticuloso e elegantíssimo arranjo — *acabada*; do confronto do vocabulário de Gil Vicente ou Rabelais com o de Jacinto Freire de Andrade ou o do *Sieur* de Balzac, por exemplo.

Parece, na verdade, que, da esfera política e religiosa, a disciplina — até nos excessos em que se deshumaniza e prejudica — se estende a tôda a vida espiritual, como se o século XVII fôsse a ponderada maturidade — ou a meia idade taful e inferiorizada — que sucede à impetuosa juventude do século anterior.

Não creio que a metáfora exagere a realidade. Se, na verdade, sob alguns aspectos, o século de seiscentos continua e melhora o que no de quinhentos se pode considerar a essência do seu espírito — certa tendência ao equilíbrio de que falámos — sob outros aspectos rompe êle tal equilíbrio, porque, em certos ambientes que circunstâncias históricas mais fàcilmente fechem à universal permuta das idéias, ao imenso diálogo da cultura europeia, põe a fantasia em fuga da Verdade, afasta a Arte para uma infinita distância da Vida, arreda o pensamento filosófico da sua base de observação e experiência realistas, opõe violentamente os *sonhos idealistas* aos *impulsos vitais* — o *transcendente* ao *imanente*, o *valer* ao *ser*.

Daí o requinte, no século XVII, do sentimento de Arte, tal como da actividade dialéctica. Aquêle como esta não se contentam de se exercer sôbre a realidade material ou espiritual; mais de uma vez a perdem de vista, no gôzo do próprio exercício, nos excessos e delírios do vôo libérrimo, sem lastro. O esfôrço que leva do tumulto ao equilíbrio, fàcilmente conduz, para não ficar inactivo, do equilíbrio ao jôgo inútil...

Tomando de novo como exemplo a prosa, hemos de reparar que, se Bernardes sujeita a construções de elegante sobriedade a frase às vezes

imensamente ramificada de Barros, em Freire de Andrade tal arranjo se converte em exibicionismo de bonitos ornamentais, e até de artifícios de estrutura.

Se assim sucede na prosa, que é meio de comunicação das inteligências, compreende-se que mais essa tendência se pronuncie nas formas de Arte sem tal pragmático objectivo, cultivadas com intuitos meramente lúdicos, como a poesia, os ornatos da arquitectura, tôda a sumptuária...

Com efeito, a poesia deixa, em geral, de exercer o apostolado moral que Gil Vicente, Miranda, Camões exemplificam. Os poderes do Estado e da Igreja defendem-se mais cautelosamente do poder sugestivo da Arte, e esta, sob tôdas as suas formas, mais livre se entrega àquela tendência: não a distraem preocupações de ordem social, moral ou religiosa do intuito, não de com sinceridade exprimir a vida interior, pois a pessoa se apaga sob a pressão social, mas de dar satisfação a volúpias do gôsto ou requintes do engenho agudo. É, predominantemente, *jôgo*.

Não é preciso dizer que apenas se trata do alambicar de um sentimento já antes em pleno desenvolvimento. Há rebusca de formas brincadas, jogos verbais gratos ao nascente sibaritismo intelectual de poetas e leitores do «*Cancioneiro Geral*» e o próprio Camões sabe, na «*Lírica*», jogar com equívocos. Todavia, o que nos séculos XV ou XVI era, quanto à poesia, distracção momentânea, é, no século XVII, preocupações... sôbre que se escrevem tratados...

Neste predomínio do *sentimento de Arte* sôbre o *interêsse pela Vida*, íntima ou exterior, olhos e ouvidos deliram na busca ou fruïção de fulgores e músicas que só a imaginação empresta à Natureza. Por seu turno, a razão se compraz na acrobacia das subtilezas que, nada tendo com a lógica, se destinam à volúpia da fantasia engenhosa, mais do que à satisfação da inteligência atenta à realidade.

Ao intuito de corrigir ou exaltar as formas da Vida, substitue-se o intuito de lhes sobrepor os artifícios com que o engenho as faz esquecer. Êste empenho, como dissemos, inspira artistas e quantos críticos nêles melhor atentam — e nenhum mais interessante, porque nêle se reúnem

as qualidades de ambas as categorias, do que Baltasar Gracian, em seu tratado — *Agudeza y Arte de Ingenio.*

¿Como não tentar a agudeza, sabendo que «si el percibir (la agudeza) acredita de Águila, el producirla empeñará en Angel?» Ela é «empleo de cherubines y elevacion de hombres, que nos remonta à extravagante Gerarquia».

A translação estilística como processo normal de, por imagens, metáforas, comparações, refrescar à expressão a sua aliciante graça e poder sugestivo, não basta às novas exigências da Arte. Agora serão sobretudo gratas as semelhanças que em si contenham subtileza ou sejam facetadas em conceitos, as que «incluyen alguna otra formalidad de mysterio, contrariedad, correspondencia, improporcion, sentencia, etc.». Só estas categorias metafóricas «incluyen à mas del artificio retórico, el conceptuoso, sin el qual no serian mas que tropos, ó figuras sin alma de sutileza».

De maneira que nos tropos ou figuras de retórica insinua-se-lhes agora a *alma de subtileza*, que é o encanto supremo do século. E compreende-se. É o século de Descartes e de Boileau, o século que tem no exercício da razão o mais alto orgulho e a mais gostosa actividade. É natural que até mesmo nos excessos que pareçam negá-la a implique dominante. A arte que se não dirige aos sentidos exteriores, na orgia ornamental ou na complicação das curvas, a arte que procura alguma coisa de mais espiritual, é ainda a razão que tenta chamar à principal participação no gôzo estético. Essa razão não é, evidentemente, a que se eleva às especulações mais graves e essenciais, antes a que se entretém, por desfastio, na solução de charadas; é, todavia, a *razão*, ou seja a capacidade intelectiva de analisar e discorrer.

O esfôrço de atingir, em sua mais fina essência, essa *alma de subtileza* põe em competência os engenhos; e é tanta a *valentia* de alguns que «llegan à discurrir lo que no es» — diz Gracian, com aplauso implícito a tais fugas da realidade e da própria lógica.

Se a subtileza, por excessiva, só com esfôrço puder ser inteligível,

tanto melhor: «Quien dize mysterio, dize preñez, verdad escondida y recondita, y *toda noticia que cuesta es mas estimada y gustosa*» [1].

Assim é. E por isso os poetas não hesitam: ao prazer de comunicar o estado de alma ou a idéia inteligível à multidão dos leitores médios, preferem o orgulho de, pelo complicado jôgo de finos paradoxos dos conceitos quási inacessíveis, surpreender os leitores de cultura mais rara. Daqui o nome de *cultismo* dado a esta forma de arte.

Os processos de a realizar são múltiplos, e todos Gracian estuda e exemplifica. Se a comparação engenhosa não teve lugar, o engenho, *que é ambidextro e discorre a duas vertentes, levanta a disparidade conceituosa.* Ou, por exemplo, transforma o objecto, convertendo-o no contrário do que parece «— obra grave de inventiva y una pronta tropelia del ingenio»; ou exagera hiperbòlicamente os encarecimentos; ou põe a proposição dissonante, para logo acudir com a razão que a explica. Pode subir até a agudeza sentenciosa, «operacion maxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juizio». Mas não é necessário. O juízo não precisa de *acertar na verdade,* numa arte que tem como intuito *brilhar no jôgo*; e tanto como a *agudeza de perspicácia,* que negaceia com as *recônditas verdades,* cultiva a *agudeza de artifício,* que se contenta de *afectar la hermosura sutil.*

Os mestres invocados são numerosos. Camões não falta, mas as citações que dêle se fazem apenas exemplificam o que de mais moderado há no *jôgo.* Não faltam latinos, em geral traduzidos por Salinas. Abundam os espanhóis contemporâneos e, acima de todos, D. Luís de Gôngora «em tôda a espécie de agudeza eminente». «Poeta Cisne en los concentos, Águila en los conceptos» — diz Gracian, em gracioso trocadilho que D. Luís gostaria de ter subscrito...

[1] Em «*El Discreto*», cujo estilo se caracteriza por uma concisão mais que lapidar, porque freqüentemente é enigmática, diz o mesmo Gracian que «não escrever senão para os inteligentes é o anzol geral, porque cada um crê sê-lo, ou, não o sendo, sente-se picado do desejo de se tornar tal».

O que cumpre notar neste tratado, tanto como no próprio estilo em que é redigido — e de que a última frase é bom exemplo — é a preferência das criações do *espírito de agudeza*, às criações da *imaginação sensual*. Em «*El Discreto*», refere-se o Autor aos *Epítomes* de Patérculo e de Florus, dizendo que se não trata de um *corpo*, senão de um *puro espírito*, e de Cornélio Tácito diz, com igual significado, que «não escreve com tinta, senão com o suor precioso do seu vigoroso espírito».

Todavia êste *suar do espírito* no esfôrço de alambicar subtilezas e escurecer conceitos, é contemporâneo — e suscitado pelo mesmo estímulo do invulgar e do esotérico — do seu desentranhar-se em luxo ornamental, pela acumulação de metáforas, imagens, hipérboles, para gôzo sobretudo de sentidos herdeiros da vibratilidade pagã do Renascimento.

Mais: os dois processos literários são freqüentemente, em poetas como Gôngora, concomitantes, dirigidos, através de efeitos imediatos diferentes, ao mesmo efeito final — sobrepor ao mundo da Vida o mundo da Arte e, conseqüentemente, às operações da observação e da inteligência ordenadora e interpretativa do real, as operações da imaginação engenhosa, movendo-se no fantástico, pelo próprio amor do fantástico — e pelo próprio amor do movimento ágil.

É fácil ver, em ambos estes aspectos da literatura de seiscentos — o gôsto das acrobacias da razão dialéctica no jôgo dos conceitos e a volúpia das formas e das côres no jôgo das imagens — os dois grandes legados do Renascimento, adequados às exigências de ordem estabelecida e zelosamente guardada. Era o escape, pela subtilização e pela sublimação, da energia acordada pelo espírito pagão do Renascimento — de emancipação de razão e sentidos — e represada pela rigorosa disciplina exterior.

*

Em face do que fica exposto, é lícito preguntar:

¿Será legítimo estender ao estilo literário de seiscentos o conceito actualmente em voga do barroco?

Segundo os autores que o têm formulado, o barroco é essencialmente mais do que um processo — uma atitude do espírito, diametralmente oposta à atitude clássica. Resumindo conceitos de Eugénio d'Ors, por exemplo, o barroco representa o *dinâmico* contra o *estático*, o *desbordamento* contra a *medida*, a *paixão* contra a *razão*, a *exuberância pródiga da natureza* contra a *simplicidade sóbria da geometria*, a *orgia do carnaval* contra a *abstinência da Quaresma*. Tal atitude espiritual define-a o ensaísta espanhol como uma das *constantes históricas* que, através dos tempos, denunciam a permanência do *eterno feminino*. Êle suscita permanentemente a fuga do *regular* e *coerente* para o *desconexo* e *paradoxal*, o abandono ao impulso do essencial dinamismo da Vida e da Natureza, que é exuberância e é tumulto.

Ora êste conteúdo a que se afixa a etiqueta de *barroco* é, evidentemente, aquêle a que é costume apor a de *romântico*. ¿Ser-lhe-á apropriada a primeira?

Cremos que são opostas as atitudes expressas nos dois estilos. Ao contrário do que pensa Eugénio d'Ors, o romântico não parece nova encarnação do barroco. Pode, na verdade, o espírito distanciar-se da ordem estática, da medida harmoniosa, ou porque as *ultrapasse*, caminhando no mesmo sentido do esfôrço que as produziu, ou porque, em sentido contrário, delas se *distancie*, regressando à Vida e à Natureza. O barroco é contemporâneo da ordem religiosa, social e política, e também da ordem gramatical e lexical: indicámos acima que é fácil surpreender o seu surgimento num ponto mais elevado da evolução do sentimento de arte que vai, da prosa imensamente ramificada de Barros, à prosa de harmoniosa arquitectura de Bernardes. Tal sentimento, levando da meia desordem espontânea e natural ao arranjo elegante, muito naturalmente pode conduzir dêste à ornamentação florida, ao luxo delirante da fantasia, caminhando, paralelamente com o engenho dialéctico, cada vez para mais longe da espontaneidade da Natureza, do dinamismo fecundo que gera as formas da Vida. A estes excessos melhor caberia a designação de *barroco*, até agora

usada, e guardaríamos a de *romântico* para o que se atinge caminhando no sentido oposto — o do regresso à Natureza. *Robinson, Paulo e Virgínia,* o *promeneur solitaire* que foi Rousseau, o *bom Selvagem* — eis os títulos por que se representaria o *ideal romântico. Euphues,* as *Preciosas* e as *Sabichonas* ridiculizadas por Molière, a própria *Ximène,* que tão hàbilmente sabe sublimar em equação dialéctica o conflito da sua alma de filha e amante — eis os representantes do *barroco.*

Ambas as atitudes se afastam, por igual, da justa medida — mas como dois números simétricos, atingidos por operações de sentido oposto. Não vejo que haja vantagem, no propósito de simplificar, em confundir uma com outra atitude, pôr a ambas como denominador comum o barroco.

Um facto dá, na literatura de seiscentos, tôda a evidência a êste predomínio dos requintes do espírito calculado sôbre os desbordamentos da Natureza: é o teor da preceptística então seguida, seus interêsses e preocupações.

Já a vimos em permanente exaltação da *agudeza,* que é um produto do espírito que ultrapassou a Vida e o *beau désordre* em que a Arte lhe atenuou o tumulto, criando conceitos ou imagens que nem de longe a deixam entrever. É do mesmo significado a sua criação de moldes complicados, em que tudo calculadamente se artificializa.

¡Que sem número de quebra-cabeças o engenho inventou e com que receitas complicadas as Estilísticas e Retóricas do tempo os ensinam a temperar! Décimas distributivas; vilancicos correlativos, outros em ecos; anagramas, cronogramas, lipogramas; sonetos de repetição, outros retrógrados, outros em duas e três línguas; ensalados, ecos, problemas, enigmas e heroglíficos; poesias mudas, labirintos, poemas cúbicos; e ainda aquelas composições em que a extensão do verso é predeterminada pela forma que a mancha tipográfica deve tomar, como os *poemas pintados* ou *figurados,* a que se refere Verney, representando um *ôvo,* um *altar,* uma *machadinha*...

De tudo isto se escreve, tudo se ensina com a mesma gravidade com que se fala dos mais nobres géneros clássicos, aquêles que são justificados pela

diferente atitude espiritual nêles implícita — tragédia, comédia, epopeia, écloga, elegia, ode, etc. E de tudo isto fugirá a sete pés o poeta romântico, porque, em perfeita oposição ao barroquismo de seiscentos, prefere, aos preceitos da Arte, os impulsos da Natureza, anseia por muito mais do que conformar-se com as regras do espírito culto: — ir *empós o coração* apaixonado, como diz e em parte o realiza o romântico Almeida Garrett.

DESENHO DE OFÉLIA MARQUES

EXTRACTOS DE UM DIÁRIO

de

CASTELO BRANCO CHAVES

> Ces notes... on les a laissées dans leur ordre, qui est un désordre.
>
> PAUL VALÉRY

Joubert, ao escrever: «Mes idées! c'est la maison pour les loger qui me coûte à bâtir», determinava a sua e a feição literária daqueles escritores que não possuem o talento das transições. Constroem pequenos templos, como os gregos, em belo mármore, e deixam, afinal, para os outros as grandes e monumentais construções, que são como as romanas: de tejolo, revestidas de mármore.

*

O verdadeiro filósofo não é aquêle que encontra, num sistema, a explicação de Deus, do Universo e da Vida, mas tão só aquêle que mais vastamente coloca êsses problemas, sem lhes achar explicação nenhuma.

*

Impossível explicar a Vida; mas igualmente impossível deixar de lhe procurar a explicação e o sentido.

Pascal é de tal maneira piedoso e humilde, que quando aponta as misérias humanas, escreve: nous, *e o leitor não o sente, nem suspeita, sequer, liberto de qualquer delas. Uma, porém, existe que afastou de si com repugnância invencível: a do abuso da credulidade alheia e, então, escreveu:* «Ils *disent...».*

O estilo de Alain nos Propos *dá, freqüentemente, a impressão de um* pastiche *do estilo de Pascal em* Pensées.

*

O que a vida tem de mais desesperante, é isto: ninguém tem culpa e nada tem solução.

*

O que cumpre é condenar o vício e compreender porque se é vicioso.

*

Na Arte, a luz tem de ter o esplendor dos crepúsculos, mas não a intensidade plena do dia. Verdadeiramente, na Arte, não há côres, nem luz — há cambiantes.

*

São os novos ritmos que singularizam os novos estilos.

A mais interessante auto-biografia seria aquela que contasse não o que se foi, mas o que se desejou ser; não o que se fêz, mas o que se sonhou realizar.

*

O amor que não termina na Amizade ou numa grande catástrofe, avilta-se.

*

— ¿Porque se escreve agora tão mal?
— Porque se conversa ainda pior.

*

O romance deve ser a aventura de uma alma através de um destino.

*

O romancista pode criar personagens socialmente vivas, sem que, por isso, tenha criado personagens psicològicamente existentes.

*

A liberdade tem isto de terrível contra o seu prestígio entre os homens: não é majestosa.

Há gente que confunde a ordem com a arrumação e cujo ideal consiste em que a sociedade seja qualquer coisa como as gavetas de certas mulheres.

*

Para mim, uma das maiores grandezas da Espanha está na dignidade, na altivez com que os seus mendigos pedem esmola. Eis aí os homens que, em verdade, não acreditam na dignidade de Mamon.

*

Talvez uma das causas por que não existe dramatismo na literatura portuguesa esteja na passividade do português perante as resistências. É o homem da «água mole em pedra dura...» Aos obstáculos que se lhe opõem às paixões, êle não resiste lutando, mas sim contornando-os, esgueirando-se-lhes.

*

Uma das primeiras qualidades do romancista, como artista literário, é a de fazer ver *aquilo que descreve.*

*

O clássico só pode existir quando a cultura está de harmonia com o temperamento de um povo. Ali onde não haja particula-

rismo psicológico e moral, e onde não se tenha elaborado uma cultura original, o «clássico» é impossível.

*

Parece que nos homens a estupidez é a mais forte condição de defesa da espécie.

*

Há certas maneiras de ser virtuoso que tornam a virtude repugnante.

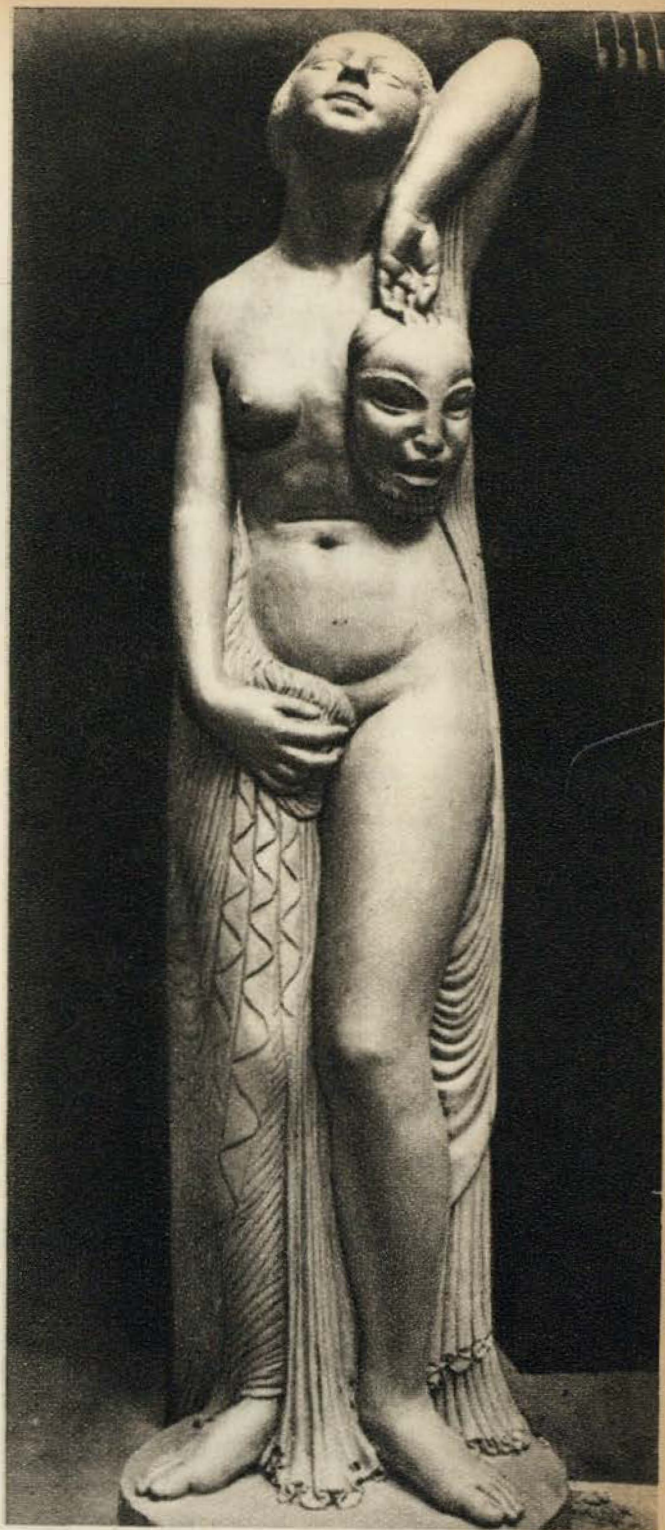
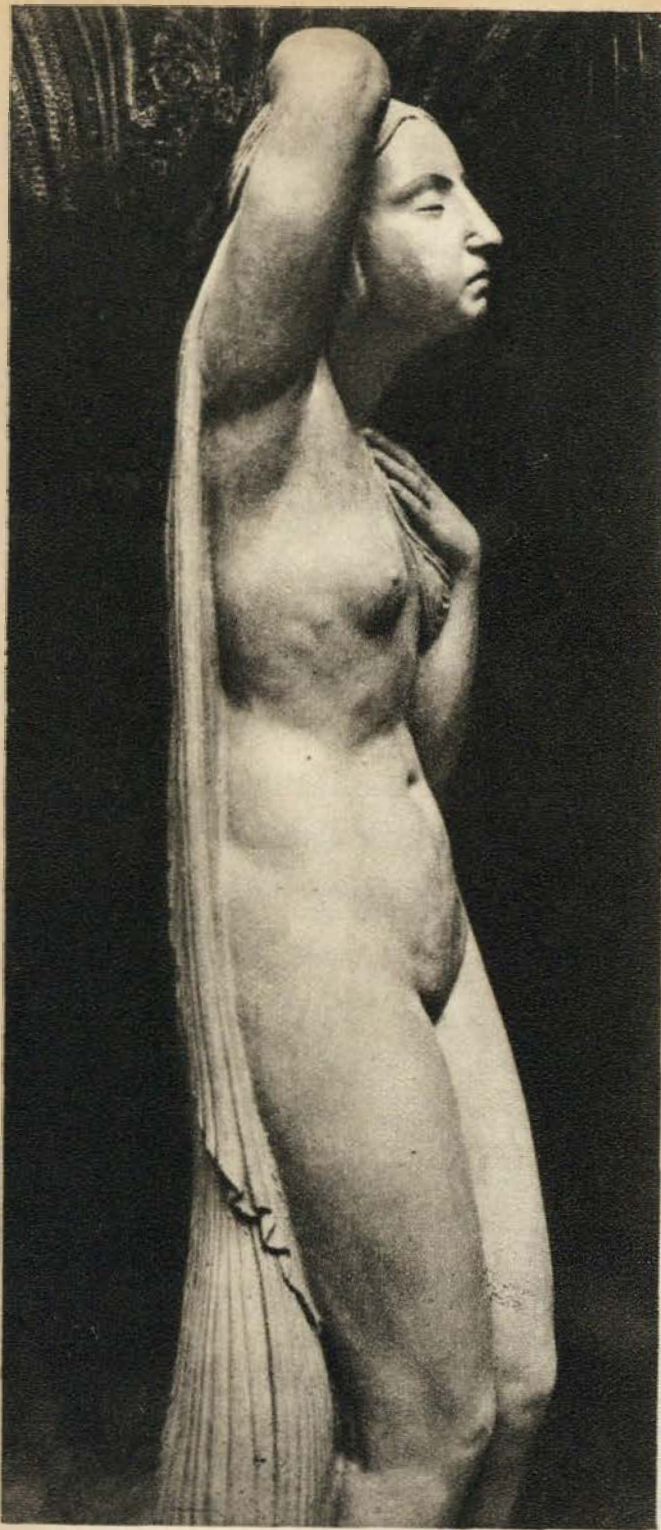
*

A metáfora não revela só a qualidade de um estilo; patenteia também a natureza profunda do espírito que a imaginou.

*

Releituras de Camilo. A sua obra é uma superfície vasta, mas sem profundidade, e o pensamento que a informa um abstruso embrechado de idéias desconexas e de informação erudita. Não lhe faltou imaginação anedótica — faltava-lhe capacidade dramática. O drama surge onde dois princípios se chocam, onde duas idéias se digladiam, onde se opõem duas paixões e, para isso, necessário se torna que o romancista supere as oposições. É Aldous Huxley

quem definiu, já não sei onde, o romancista, como alguém que compreende. Compreender, exige objectividade heróica — virilidade que foi pelos fados negada a Camilo. Nos seus romances, êle exibe-se, confessa-se, trai-se, sem cuidar que a realidade particular torna a arte representação fictícia. A arte é uma actividade metafísica e não reviviscência do cotidiano; o romancista deverá criar os seus personagens, não como fantasmagorias de si, mas como encarnações transcendentes de tôdas as vidas que concebe. Balzac, de quem, aliás, Camilo se confessava discípulo, não se reproduzia nos seus personagens, mas vivia-os, tal como os concebia, e o fulcro da criação balzaquiana não estava na realidade aparente, mas sim na realidade latente. O real balzaquiano não é uma cópia; é uma criação original.

No romance de Camilo é sempre Camilo que está em causa e, daí, monotonia e imobilidade psicológica; situações idênticas, personagens semelhantes, acção melodramática. Alegoria da obra camiliana: uma sarambanda de espectros em volta de um romancista que evoca uma vida transfigurada pela saüdade.

Canto da Maia: «Tragédia e Comédia»

ARTISTAS PORTUGUESES

O ESCULTOR CANTO DA MAIA

por

LUÍS REIS SANTOS

EM 1935, o notável crítico de Arte Achille Ségard, autor de uma excelente monografia acêrca do pintor neerlandês Jan Gossart, referiu-se pùblicamente nestes termos ao artista de que vou ocupar-me: — «¡Feliz Canto da Maia, que mereceu a sua felicidade! É, presentemente, um dos melhores escultores da França, e não tem senão que esperar alguns anos para que os seus Açôres natais e o seu Portugal sempre amado reconheçam que é um grande homem e lhe confiem, talvez, a execução de qualquer grande obra».

Os Açôres escolheram, de facto, o insigne escultor nacional — já consagrado nos mais cultos meios europeus — para executar o monumento ao genial Antero, seu conterrâneo, e na Capital foram-lhe encomendados trabalhos de vulto para as grandes exposições de Paris, de Nova Iorca e do *Mundo Português*. Assim se realizou, dentro de poucos anos, a previsão justa de Ségard.

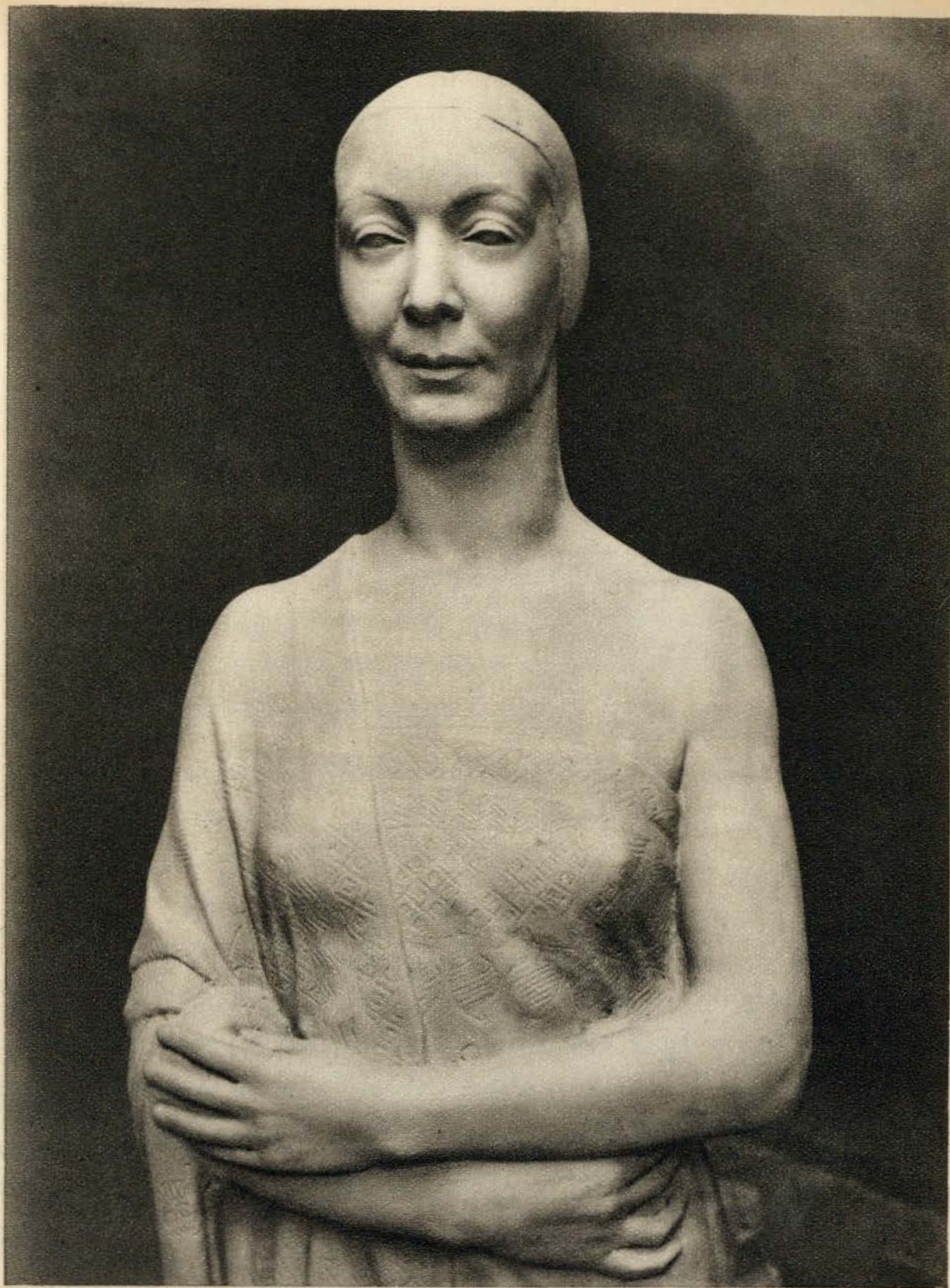
E, em Novembro de 1943, depois de uma carreira laboriosa e brilhante, de sacrifícios e de esperanças, de persistência e dores pungentes, Canto da Maia ofereceu ao País, no Salão do Secreta-

riado da Propaganda Nacional, uma exposição extensa e variada, rica de aspectos representativos da sua interessantíssima personalidade artística, com algumas dezenas dos seus mais belos relevos e esculturas, numa série impressionante de figuras históricas, de bustos, temas religiosos, grupos e outras composições.

A visita desta exposição magnífica constituíu uma lição de gôsto requintado; um motivo, excepcional entre nós, de enlêvo e de prazer. Deu, principalmente, um exemplo de fôrça espiritual, de vontade consciente, de equilíbrio na forma, e de compromisso, raramente conseguido, entre a concepção — a idéia que orienta e fecunda — e a execução, a técnica, o aspecto puramente material.

*

Conheço Ernesto do Canto há vinte e sete anos. Vi trabalhos seus, pela primeira vez, em Lisboa, no ano de 1918; visitei depois o seu *atelier* de Paris, em 1934; troquei então impressões com o Artista acêrca da escultura contemporânea e da sua obra; em 1943 visitei a referida exposição retrospectiva apresentada no Secretariado. E, pensando no encadeamento dos trabalhos que marcam a evolução da sua arte, sinto por Ernesto do Canto o respeito e a ternura que me levarão a falar sempre do que realizou até agora, com o maior prazer e a mais convicta das admirações.

Caso à parte numa geração, Canto da Maia, desprezando os aspectos enfáticos e caricaturais, buscou cedo a simplicidade, aquela

Canto da Maia: Senhora. Escultura

forma definitiva do pensamento a que tão insistentemente se referia António Arroio, aquela «última coisa» de que falou Chopin.

A simplicidade traduzindo a idéia clara, pela harmonia, pelo equilíbrio e pureza das formas é, de facto, a sua principal aspiração. ¿E o estilo que traduz a maneira dêste Artista, bem marcada e pessoal? Raramente se pode aplicar com tanta justeza a definição de Renan: «é o menor revestimento da idéia».

Mas é necessário que essa simplificação não roube a essência que deve perfumar a obra de Arte. Ora é precisamente na conciliação da forma simples revestindo a idéia, que está, a meu ver, a beleza superior na obra de Canto da Maia. Ao contrário do que muitos supõem, é da singeleza plástica e da transparência do pensamento que resulta a elevação e o encanto que atraem e dignificam a sua obra.

Creio bem que a primeira grande preocupação dêste Artista, quando concebe os seus trabalhos, é a harmonia da composição, pelo equilíbrio dos volumes, pelo jôgo das proporções e dos planos; pelo ritmo, pela cadência dos movimentos.

Dir-se-á que, ao mesmo tempo, o assalta o desejo de simplificar ao máximo, conservando a pureza da forma, dos perfis, do desenho, da modelação, da linha de contôrno. Logo o seu gôsto, a delicadeza da sua sensibilidade, o seu temperamento de sonhador, a poesia que inspira tôdas as suas criações procuram evitar a secura, aquela aridez que tantas vezes mata os mais belos impulsos

do Artista. E estiliza, então, sòbriamente, em consonâncias subtis, numa quási simetria, num aparente paralelismo de massas e superfícies, numa compensação hábil de atitudes e movimentos, num arranjo gracioso de tranças e cabelos, de túnicas e panejamentos — em que há reminiscências de gregos, de Chartres, de Laon, de Amiens e de Estrasburgo.

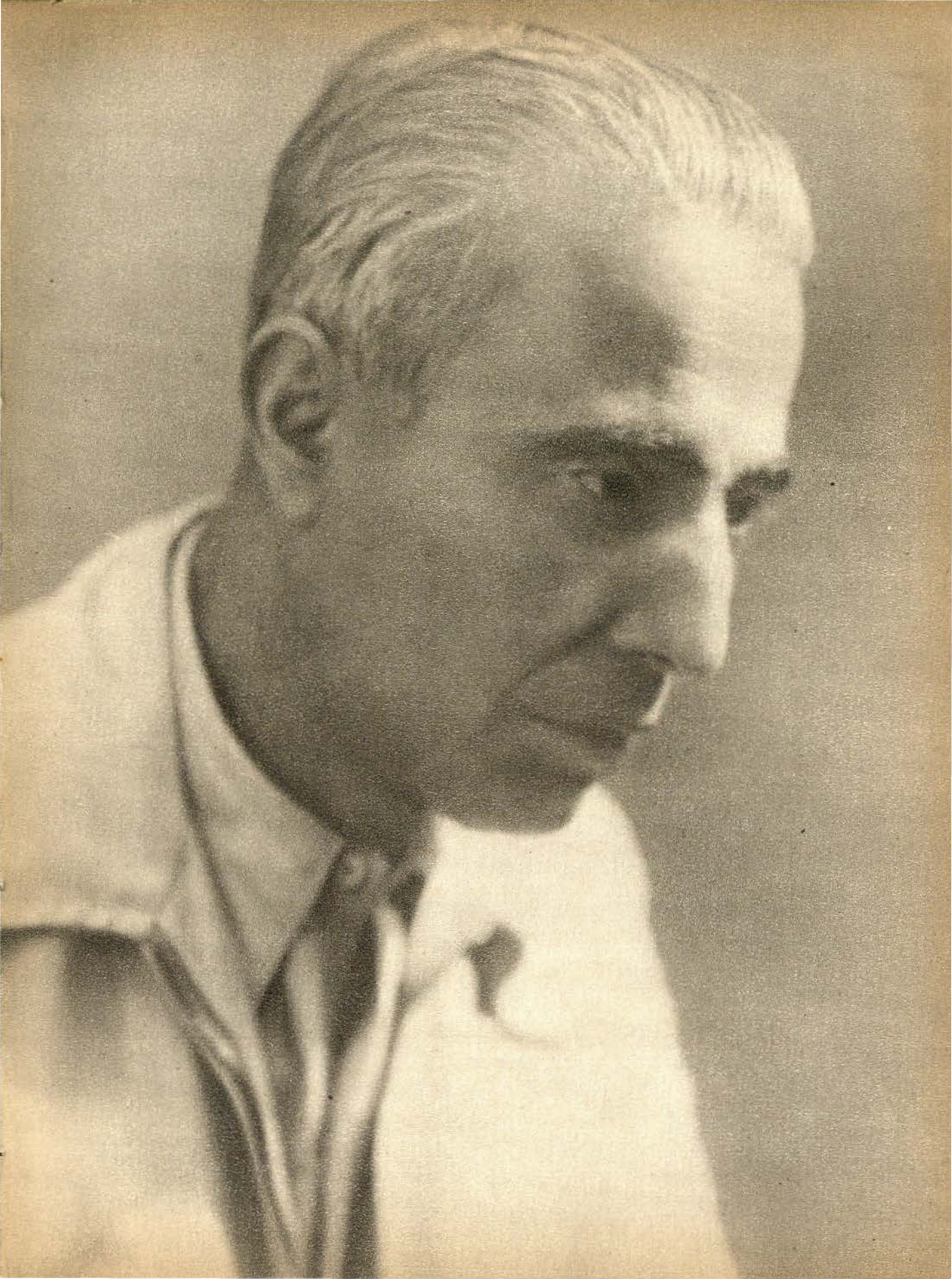
E a obra surge do espírito e das mãos de Canto da Maia com a doçura, a correcção e a suavidade de maneiras de um lírico enternecido e de um clássico. Nos temas profanos, a beleza firme dos nus liberta da sensualidade e de realismos grosseiros; nos assuntos religiosos, a beleza moral, sublimada pela piedade e pela dor.

E, em tudo, um pensamento que procura a lucidez, o belo que está para além da realidade, mas dentro da Natureza, da sua natureza eleita.

*

Estas são, a meu ver, as características da arte de Canto da Maia, que eu supunha, pelo menos até 1934, não exceder certos âmbitos que foram, depois, bem definidos na Grande Exposição das Artes Decorativas de Paris.

Mas em Canto da Maia não estava apenas o Artista que, embora antecipando-se brilhantemente a um acontecimento com o significado e a repercussão daquele certame europeu, traduzia determinado estilo, tendências estéticas e aspirações de uma época. Não. O artista da «Pomona» e do «Hino de Amor» (grupo adqui-

rido pelos museus «Jeu de Paume» de Paris e de «Arte Contemporânea» de Lisboa), que dir-se-ia tomar decididamente, em 1939 e em 1940, o caminho da estilização, com a sua bela «Sereia», possuía fôrça e era capaz de a revelar por uma forma que — devo confessá-lo sinceramente — lhe desconhecia.

Os dois gessos «Varina com um peixe» e «Atitude», de construção espontânea e robusta, explicaram-nos bem porque é que duas estátuas de Ernesto do Canto ocuparam, nos jardins da Exposição parisiense de 1925, os lugares que estavam destinados a obras de Maillol.

O estudo para a cabeça de D. João II, o grupo de D. Manuel, Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama, bem como as cabeças de Afonso de Albuquerque e Fernão de Magalhães, dão todo o seu impulso ardente, de técnica disciplinada e poderosa.

Os retratos magníficos de Arlindo Vicente, com a sóbria e profunda concentração de uma escultura egípcia, e, principalmente, o busto da pequenita Alzira — de entre os últimos trabalhos do Artista — indicam as possibilidades dêste grande escultor, que através das angústias, incertezas, contradições e disfarces com que, por vezes, se tem revelado a arte dos últimos vinte e cinco anos, segue confiadamente, com sinceridade, ânimo firme e consciente, o caminho que traçou, em busca de uma beleza que não lhe foge, porque está sempre nos seus olhos, nas suas mãos e na sua alma.

EXPLOSÃO

No lago

bateram outras imagens;

a música estremeceu os volumes líquidos,

os deuses sorriram por entre fôlhas desprendidas,

a boa fada sacudiu os guizos

e correram gnomos ao longo dos troncos.

A seiva explodiu em direcções imprevistas,

os talos partiram-se com estalidos gostosos,

a corça fremiu ao toque do vento,

os pássaros ritmaram partículas suspensas.

os burgueses saíram à caça

e a planície encheu-se de galgos!

C A V A L O S

Elásticos,
brotaram os cavalos da penumbra:
úmidas ventas fumegando;
— músculos e veias.

Coices despedem para os troncos, todos,
e os córneos cascos ferem as raízes.

Firmes patas mergulham, terra a-dentro;
súbito, ao fundo estacam, em relêvo:
e após instantes levemente saltam,
duramente escouceiam
— e são belos!

NOCTURNO

Tremem flores na água transparente.
A lua acende, em cada charco,
a luz das horas em que tudo
aflora e adeja à superfície.

A borboleta azul e coruscante
sacode o cheiro leve dos canteiros,
e as carícias no seio consistente
esticam o pescoço das cegonhas.

Assim ficamos, Lidia, eróticos,
os corpos engastando no sorriso
das horas e das coisas, adejando

sob o silêncio, fixo, dos astros.
E sôbre nós, os ramos, sacudidos
pelo vento, largaram frutos densos.

ESTÁTUA EQÜESTRE

De pedra,
o herói o braço estende,
— e longe fere.

Leva nos olhos a calma da montanha
e o brilho nobre dos punhais.
Cavalga em pedra viva
e ao invisível a montada aponta.

Avança a dura fronte em pura fôrça
e, desde dentro,
de um só golpe transpõe o só visível.

ALEXANDRE Ó NEILL

OS OLHOS VERDES NA LITERATURA

por

HARRI MEIER

NUMA longa série de estudos publicados em várias revistas, *Ernst Robert Curtius* desenvolveu nos últimos anos um método de interpretação literária que êle próprio ocasionalmente designa por «investigação dos «topoi» ([1])». O método é, talvez, menos novo pela essência, do que pela abundância do material e pela segurança lógica com que o conhecido romanista da Universidade de Bonn o aplica às literaturas europeias medievais e modernas; e é, seguramente, capaz de corrigir e completar a interpretação imediata, romântico-sentimental ou realista, das obras, que ainda hoje impera na historiografia literária. Talvez possamos sintetizar e definir como segue as premissas dêste método: «Adentro ou a par da inspiração do artista e, sobretudo, desde a Idade-Média ao limiar do Romantismo, existe um tesouro de motivos literários — «topoi» — herdados na grande maioria da Antiguidade Clássica e que se não podem compreender a partir tão-sòmente da experiência pessoal de cada autor. Se quisermos obter uma imagem exacta da sua utilização na moderna literatura e desta mesma, temos de conhecer-lhes a evolução própria». A literatura medieval latina reveste-se de grande importância como intermediária entre estes «topoi» na Antiguidade e a sua posterior existência. Além dêstes, porém, existem outros «topoi» directamente trazidos das literaturas clássicas para as modernas e outros ainda cujo aparecimento se deu já em épocas recentes.

Um dêsses «topoi» é o do louvor dos olhos verdes da amada, que

desempenha tão importante papel na literatura portuguesa. *D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos* dedicou, há anos, um dos seus vigorosos e bem documentados estudos a esta «curiosidade quási privativamente portuguesa» ([2]). A profusão dos exemplos, tanto na literatura popular como na erudita e tanto em épocas remotas como recentes, e o aparecimento dos primeiros logo no século XIII não lhe deixam dúvida alguma da autoctoneidade dêste «topos» na literatura portuguesa: «Tantas são as poesias portuguesas a favor de olhos verdes, tantas e tão lindas são mesmo as prosas que os celebram, que me persuadi de que essa preciosa pedraria é uma especialidade desta terra privilegiada, onde o céu, o mar e a terra rivalizam quanto a galas de beleza e onde temos os mais arcaicos exemplos de versos dirigidos a meninas de olhos verdes» (Pág. 23). A riqueza de exemplos deve ainda convencer o leitor de que se não trata de um motivo literário convencional, mas sim descritivo e realista, ou seja, de que realmente existem olhos verdes: «Creio que os documentos alegados bastarão para convencer Gregos e Troianos de que há positivamente olhos verdes em Portugal (e em Espanha), muito embora a par dos termos compostos — *olhalvo* e *olhibranco, olhinegro* e *olhipreto, olhizaino* e *olhizarco* e *olhorroxo,* aplicados sobretudo a cavalos e peixes, não exista, que eu saiba, o paralelo *olhiverde*» (Pág. 32). E, em terceiro lugar, de que, se a apologia dos olhos verdes ocupa um lugar deveras importante na literatura portuguesa, aquela *já existia na Antiguidade Clássica* e lançara mesmo raízes noutras literaturas modernas que não a de Portugal: «Não se encontra, de resto, em má companhia — quem os tem verdes — quer de côr unida, quer de cambiantes azulados, quer cheios de pontinhos, linhas, manchas, laivos. Além de Pallas Athenae, a «glaukopis» («glaukos» é azul esverdeado, como o nosso garço, cheios de viveza e alegria), além de Homero,

Aquiles e Patroclos, a Beatrice de Dante, cujos olhos fulguravam com a luz jucunda das esmeraldas, a Natércia de Camões, as Huristodas do paraíso de Mahomet, nomeemos Alexandre o Grande, Santa Isabel, D. Pedro o Cru, Sá de Miranda, D. Sebastião, D. Maria Pia» (Pág. 33). Acêrca da primitiva história desta designação na época clássica, chama-nos a atenção para o «homo cum...oculis herbeis» de Plauto (Curcúlio, vers. 230-231).

¿Para quê a prova enfática, fortemente vincada por *Agostinho de Campos* ([3]), desta «base real e nacional» dos olhos verdes e da primitiva história clássica do conceito? É resposta a uma hipótese formulada alguns decénios atrás pelo conhecido investigador francês da lírica medieval, Jeanroy, ao tratar da influência franco-provençalesca na primitiva lírica portuguesa, acêrca da qual nos diz Agostinho de Campos: «um erudito francês (Alfred Jeanroy, «*Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Âge*», Paris, 1889...), baseado nas ilusões do seu mau gôsto em matéria de olhos femininos (pois detesta os verdes) e do seu patriotismo franco-cêntrico, pois imagina que os trovadores peninsulares só tinham talento para copiar à letra a poesia provençal — considera o *verde* dos olhos, na poesia dos nossos Cancioneiros, como tradução errada ou deficiente do francês arcaico *vajr*. Êste *vajr* provém do latim *varius*, que em português popular deu *vairo* ou *veiro*, e significa «de côr *vária*», *variante*, *cambiante*. D. Carolina Michaëlis desfaz esta fantasia francesa, provando que o *verde* dos olhos, nos Cancioneiros, é o *viride* (*vir'de*) latino, e não o *varius*». (I, 280-282) ([1]).

Quem sopesar em mente êste antagonismo de opiniões, verificará tratar-se de mais do que de uma questão puramente erudita das fontes de um «topos» poético ou de preconceitos e susceptibilidades nacionais. Na verdade, para a justa apreciação da primitiva poesia portuguesa ou da lírica de Camões não é indiferente que se apure terem os poetas portugueses atri-

buído por observação própria uma nova côr aos olhos humanos, ou que tenham simplesmente adoptado um «topos» laudatório inserido na poesia por uma perfídia da língua e o tenham feito reviver mercê mesmo dos poderes de ilusão que êle possue e que sobrevivem aos séculos. Julgamos, portanto, que vale a pena bosquejar as afirmações com que o romanista da Universidade de Münster *Theodor Heinermann* ([5]) recentemente voltou ao nosso problema. A propósito das três teses postas por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, chega às seguintes conclusões:

1. — Segundo os dados da moderna Oftalmologia, olhos perfeitamente verdes, tais como a esmeralda ou a relva, não existem nos humanos. Cientìficamente, só tem sido possível registar uma côr mista, de um esverdeado na maior parte dos casos irregularmente distribuído pela superfície da íris. Assim se entende que as literaturas romântica e post-romântica apliquem a designação de olhos verdes, ao quererem dar a noção de enigmático, mágico ou exótico, ou representar os olhos de sêres não humanos, tal como a literatura medieval de bom grado atribuía a dragões e gigantes olhos vermelhos. (Vide págs. 18 e segs., e pág. 34).

2. — A literatura clássica não conheceu o «topos» «olhos verdes». O grego «*glaukôpis*» e o latim «*glaucus*» não designavam a côr verde. Os «oculi herbei» de Plauto surgem isolados e empregados em sentido humorístico. «Da Antiguidade Clássica, que eu saiba, não há um único exemplo de que qualquer autor tenha designado olhos alguns por «virides». (Págs. 27 e 37).

3. — A França é a pátria dos «olhos verdes»; mas, como há muito se sabe, êste ideal de beleza nasceu de um equívoco. No francês e no provençal arcaicos, a designação cromática *vairs, vair* (lat. *varius*) é freqüente e, no primeiro, os epítetos correntes para os olhos são *vairs* e o seu

oposto *noir*, cada um representando um dos pólos da fundamental diferença entre olhos *claros* e *escuros*. «Os olhos claros (*ieux vairs*) podem cintilar e rebrilhar, portanto, em tôdas as côres não escuras, desde o azul pálido e líquido, pelo cinzento azulado, pelo azul de aço, pelo azul ferrête, pelo cinzento e pelo esverdeado até ao acastanhado».

Como as formas *vair* e *vert* deixassem de se diferençar fonèticamente pela monotongação do *ai* da primeira e emmudecimento do *t* da segunda, *vert* começou a acossar para fora do vocabulário francês o seu concorrente *vair* e, em parte, a absorvê-lo. Por outro lado, até agora não se conhece exemplo algum de *oel vert* anterior ao século XIV (no romance do ciclo oriental ou das cruzadas «Chevalier au Cygne et Godefroi de Bouillon»); mas já os «*oculi varii vel virides*» do «Speculum Naturale» de Vicente de Beauvais (cêrca 1190-1264) se não podem explicar senão como reflexo da homofonia entre *vair* e *vert* na linguagem popular da sua época. Assim, dos «*oils vairs*», isto é, dos «olhos claros», saíram os «*oils verts*», ou seja, os «olhos verdes» (tal como da «pantoufle vair», a «pantufa multicor», se derivou a «pantoufle de verre», a «pantufa de vidro» do conto popular!). Em vez da «traduction maladroite», que Jeanroy atribuíra aos trovadores portugueses, seria melhor admitir, portanto, uma confusão no próprio francês, trazida depois para a Península por via oral ou escrita, e aqui seguidamente transposta para a língua e poesia locais. Na lírica portuguesa, os *olhos verdes* aparecem pela primeira vez no século décimo terceiro ([6]). «Cegamente se louva a beleza dos olhos verdes»: os «olhos verdes» são um «topos» moderno, cunhado no século XIII ou pouco antes.

O período que vai dos séculos décimo quinto ao décimo oitavo é, porém, a época áurea dos olhos verdes na literatura europeia: Du Bellay, Camões, Cervantes e, para além da Romanidade, as literaturas germânicas

exalçam o seu encanto. Na França, terra natal do «topos», fôsse pela consciência aí mais clara da vizinhança com *vair*, fôsse pela menor permeabilidade de um realismo ou racionalismo mais fortes, os olhos verdes parece terem encontrado dificuldade máxima em penetrar a fantasia dos autores. Enquanto Ronsard várias vezes se manifesta contra a preferência dominante pelos olhos verdes, outros, como mostra Heinermann, substituem o antiquado *vair* e o *vert*, que lhes parecia inverosímil, pelo adjectivo *pers*, para o qual as indicações dos dicionários oscilam entre azul escuro e a «couleur intermédiaire entre le vert et le bleu». — «Il estoit un peu roux et avoit les yeux pers», diz Amyot no «Catão»; e, para Lafontaine, Minerva é a «déesse aux yeux pers».

Os resultados da investigação de Heinermann, tão diferentes da opinião de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, estão longe de ser desfavoráveis à literatura portuguesa. A partir dêles se podem apenas salientar, contrapostas ao cunho realista e popular da poesia, acentuado por D. Carolina e muito em voga na época que foi a sua e de Jeanroy, três outras peculiaridades da poesia em geral e, em especial, da poesia portuguesa: a influência nítida das formas e temas líricos medievais até dentro do período neo-clássico e, dêste, até ao moderno (os olhos da Joaninha de Almeida Garrett «eram verdes, não daquele verde descòrado e traidor da raça felina, não daquele verde mau e destingido que não é senão azul imperfeito, não; eram verdes-verdes, puros e brilhantes como esmeraldas do mais subido quilate»); a continuïdade existencial de motivos da poesia medieval cortesã na moderna canção popular das várias províncias, igualmente bem viva; e, finalmente, virtualidades de ilusão e de idealização a reavivarem, constantemente, êste «topos». Assim, Heinermann conclue: «O mais subido louvor até hoje dispensado aos olhos verdes, saíu da bôca

do maior poeta português — Luís de Camões» (Pág. 22); «Não porque visse olhos verdes «in natura» na sua amada (¿quem, de resto, teria sido esta?) mas, pelo contrário, porque os *não* via nem podia ver, porque êles eram algo de estranho e de maravilhoso em uma mulher imaginária, bela a mais não poder ser, um ideal distante e intangível; por isto foi que os exaltou, como tantos outros o haviam feito antes de si. Firmemente se admitia então, segundo os cânones tradicionais, que os olhos verdes eram os mais belos» (Pág. 38).

(1) A mais recente lista bibliográfica encontra-se na «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 1943, pág. 255. Em suplemento, apareceram ainda em 1944 (n.os 19-21 para a mesma lista): «Das ritterliche Tugendsystem» (na «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*», ano 21, págs. 343-368); «Dante und das lateinische Mittelalter» (nas «*Romanische Forschungen*», vol. 57, págs. 153-187); e «Zur Geschichte des Wortes Philosophie im Mittelalter» (id., págs. 290-309).

(2) «Olhos verdes... olhos de alegria», na «*Revista de Lingua Portuguesa*», n.º 4, Março de 1920, Rio de Janeiro, págs. 19-36.

(3) «*Camões Lírico*» («Antologia Portuguesa»), vol. I, págs. 178 e segs.; vol. II, págs. 206 e segs.

(4) Assim reza a nota algo imprecisa de Jeanroy: «Nous avions été tenté d'abord de voir dans «olhos verdes» une traduction maladroite de *vair oil;* ce contre-sens eût prouvé invinciblement la traduction. Mais nous avons trouvé cette expression dans toute la poésie populaire moderne du Portugal (*Menina dos olhos verdes*, Canc. IV, 124). Mais la même ne vient-elle pas de la locution *vair oil* si usitée en ancien français? On comprend qu'on ait qualifié des yeux de *chatoyants*; on n'a jamais dû au contraire avoir l'idée de parler à une femme, en manière de compliment, de ses yeux *verts*». A nota reaparece nas mais recentes edições da obra de Jeanroy, por exemplo, na 3.ª ed., Paris 1925, pág. 329.

(5) «Die grünen Augen», em «*Romanische Forschungen*», vol. 58, Erlangen, 1944, págs. 18-40.

(6) Com a indicação cronológica de «que já entre 1175 e 1350 *olhos verdes* peninsulares eram assunto de versos», D. Carolina não pretende seguramente afirmar que o «topos» tivesse já surgido em 1175. Acêrca da influência francesa no século XIII, cf. M. Rodrigues Lapa: «*Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*», Coimbra, 1943, págs. 84 e segs.

FOLCLORE BRASILEIRO

CANTIGAS DE CARREGAR PIANO E OUTROS SERVIÇOS PESADOS

por

ADEMAR VIDAL

Depois que chegou o automóvel tudo tem sofrido modificação sensível. É mais fácil, mais cómodo e mais barato transportar um piano num auto-caminhão, que de outro jeito qualquer. Não obstante, ainda existem sujeitos caprichosos que preferem o velho hábito ao moderno. Até arriscando segurança e pagando caro. Não faz muito tempo, era coisa ordinária se encontrar um grupo de seis ou oito carregadores de armazém cantando em plena rua. Para não sentir o pêso do piano, é necessário cantar. Há também um fim económico: obter do dono do piano mais dinheiro que o preço estabelecido para o transporte. Mas ainda agora se observa o antigo costume luso; é verdade que sem ser freqüentemente, pois que, como já disse, o auto-caminhão resolve o caso com maior segurança e economia, sobretudo. Lá uma vez ou outra, quando menos se espera, atravessa a rua um piano carregado — vai de mudança, alegremente conduzido por um bando de homens descalços e felizes.

Outrora os cânticos que se ouviam eram simples e monótonos, não apresentavam quási que nem-uma variedade: o tempo não permitia largos fôlegos, mesmo não havia a grande colaboração que se

nota hoje em dia. O cinema traz muita novidade que o povo apanha e adopta, transformando com a participação do tempêro local ou regional. Sem dúvida que ambos constituem um agente poderoso de novas formas nos estilos de vida nordestina. E a música, então, nem se fala. A música do negro americano tem influído por maneira extraordinária, não apenas nas danças — até nas cantorias de carnaval. O rádio não se cansa de gritar nas praças ritmos convidativos em detalhes que bolem e mexem o suficiente com a sensibilidade popular. A colaboração *vem de todos os lados. Processa-se com uma energia infatigável. No entanto, o povo vai conservando alguma coisa do seu carácter primitivo, vai resistindo às intromissões indébitas.*

Antigamente, ou melhor: há trinta anos passados, os pretos e pardos paraïbanos costumavam cantar com sensível participação *do engenho de açúcar, o canavial influindo fortemente através da escravaria nos trabalhos de eito, bagaceira e moenda. Era uma participação decisiva.*

Cambiteiros
Cambiteiros
Onde foram cambitar?
Cambita cana caiana
Bota pru Engenho Tapuá.

Mas muito antes dessa época outras influências eram notadas. A tradição oral confirma-o. Influências de natureza transatlântica. O comércio com a Europa nunca deixou de fazer-se pelos portos de Cabedelo e Varadouro. Os veleiros chegavam cheios de vinho, pe-

dras como lastros, e voltavam para Portugal cheios de açúcar, algodão e cereais. Com a Inglaterra também era mantida essa transacção mercantil. Porém, com o velho Reino a coisa se mostrava mais intensa e mais freqüente. Daí, quando carregavam piano, os negros cantavam motivos evidentemente lusitanos, deixando-se levar por êles, como se fôra agora com as importações americanas em letras, música e dança.

Papagaio, papagaio,
Papagaio real de Portugal.
Meu louro quem passa?
É o rei que vai à caça
Com trombeta, gente e caixa.
Côro — Papagaio real de Portugal
Caixa com trombeta passa.

O canavial fornecia mais motivos *que o negro sabia aproveitar nessas manifestações de rua em que punham uma sensibilidade indisfarçável, como fonte de riqueza lírica admirável. Também o comércio marítimo. Assim é que os carregadores de piano apreciavam cantar:*

Quem não tem uma camisa
P'ra que quer um paletó?
Bebe o caixeiro na venda
E o patrão no Varadó
Côro — O-lé-lé, vira moenda
O-lé-lé, moenda virou.

Nos dias actuais essas influências já não são observadas. O côco e o samba entraram com a sua nota marcante. Aliás se trata de um factor (é interessante assinalar que os dois exercem verdadeiro imperialismo, não sòmente na capital e sim por todo o Estado, senão pelo Nordeste, tendo tomado vigorosa atitude influenciadora em tudo que diz respeito às manifestações de origem popular) de primeira ordem que pode ser constatado nas praias, nos engenhos, na cidade, nas feiras e no sertão. Até os vaqueiros adoptam o côco e o samba. Ainda há pouco tempo tive ensejo de verificar a presença de ambos nos aboios *de campo. De modo que existe uma mistura notável, verdadeira confusão, tudo fazendo crer que as cantigas de carregar piano jamais tiveram um carácter próprio: os carregadores se servem do que sabem e lhes vem à memória. Em todo o caso se pode verificar um sinal qualquer demonstrando penetração do que se canta no sentido de conseguir um fim determinado.*

Meu canário de gaiola
— Ei canário, ei canário.
Meu canário beija-flor.

Cantam gemendo numa voz nasalada, cujo ritmo inspira uma suave e contagiosa melancolia. Êles classificam de canário o proprietário do piano.

Meu canário num bica
— Ei canário, ei canário.

A resposta não varia nunca, porém a tirada é à vontade da inteligência repentista. O dono da casa de onde sai o piano sòmente se torna canário quando promete por fora um agrado para «matar o bicho». Em outras palavras: para tomar um gole de cachaça. E se o piano foi vendido — e vai para outra casa, consignado a novo dono — então os carregadores tiram partido disso, arranjando-se pelos dois lados, tanto com o vendedor, como com o comprador. Matam o bicho por duas vezes.

O «meu canário num bica» não é permanente. Os carregadores costumam variar com grande riqueza de liberdade. Daí ser conhecido outro canto, como que trazendo qualquer coisa de clássico no emprêgo do serviço. Uma espécie de côco praieiro.

Ó Júlia, ó Júlia,
O que é,
O que foi mulé?
Côro — Eu vou casar com Júlia
P'ra saber Júlia quem é.

Ficam as respostas ao sabor do mais ágil do grupo. Cada carregador que esteja pronto para dar o sinal aplicável ao motivo. Aquêle que deixar de fazê-lo imediatamente, ficará enfraquecido entre os demais companheiros. Perde o prestígio, fica na bagagem. Só serve para gemer as respostas na garganta e no nariz, tendo a bôca inteiramente fechada. Mais parece ventríloquo.

Há também outros versos que êles sabem aproveitar em momento oportuno. Não têm côro. São cantados por todos do grupo

que conduz o piano. O alarido resulta numa melodia de ternura encantadora. Deixa-se levar por um ritmo que se revela embalador, agradando a tôda gente.

João Crioulo
Maria Mulata
João Crioulo
Maria Mulata
Ai pisa pilão
Pilão gonguê
Ai pisa pilão
Pilão gonguê.

Nota-se uma variante em que os carregadores, em vez de dizerem «pilão gonguê», substituem o final por «gongá». Ainda no mesmo estilo, salientam-se os versos assim cantados, isto é, no estilo dos que carregam pêso-pesado.

Bota a mão no argolão
Sinhàzinha vai tocar,
Afinador vem afinar,
Sinhàzinha vai pagar.

Em todos os serviços que dependem de esfôrço físico exaustivo, o negro não dispensa a ajuda de sua voz alta, uma voz tocada de sentimentalismo, à procura de distracção e «partilha de igualdade no carregamento». A cantiga como que faz descansar o corpo: o

esfôrço torna-se menor. Fica mais maneiro de conduzir o objecto de um lugar para outro. Um trôço de indivíduos calados na condução de um volume dá a impressão de tristeza material, parecendo que estão trabalhando sem vontade, forçados e mesmo exaustos de fadiga corporal. Eis porque até os escravos da Várzea faziam quinguingú *num alarido monótono mas significativo de que existia uma alma dirigindo o penoso serviço de campo. E ao sol também procuravam disfarçar a desdita: cantavam molemente as suas canções um tanto incompreensíveis.*

Zariguê, cum zariguê,
Pira naurumo, pira naurumo.

O escravo se fazia ouvir na cambitagem com uma espécie de aboio. E na condução do bagaço o boi entrava como um forte motivo indispensável. Na moenda virando lá estava a cantiga de eito. Tudo isso diferia bastante das outras formas de cantar. Por exemplo: Quando êle se encontrava no terreiro da casa grande ou da senzala, à noite, fumando e contando história em roda, se havia alguma voz para cantar, era para se fazer ouvir num tom comovido, arrastado e cheio de uma dolência harmoniosa. O luar ajudava ainda mais essas manifestações líricas da sensibilidade africana. Da casa grande vinham outras influências. Através dos senhores se pronunciava o sentimento lusitano de modinhas e cantorias amorosas. Mas o escravo não se apropriava dessas produções. É raro achar uma «mistura» que signifique a interferência portuguesa. O negro con-

servava o carácter definido até nos menores detalhes. Ninguém por aqui entende o «zariguê», porém deve ter tal palavra uma particularidade significativa.

*

Provàvelmente procede dêsse povo um bocado de verdade nessa história de carregar pêso, cantando. Não era só o luso que fazia trabalho cantarolando. O negro ia pelo mesmo caminho. (O gaúcho de todos os tempos gosta de cantar, como bom espanhol: os serviços que dependem de esfôrço físico são acompanhados de cantorias alegres; o chamado «baïano» não dispensa, por sua vez, igual ajuda; o paulista do cafèzal tem suas árias para alegrar o ambiente de trabalho; o nosso sertanejo não quere outra vida: canta sempre que se faz necessário, sendo verdade que o aboio é a maneira mais comum de manifestação; *e nos seringais da Amazónia os operários camponeses tomam o seu alento nos versos de côco, samba e modinhas). E agora não se vê serviço que dependa de fôrça que não se faça ouvir a voz do homem em deliciosos cantos poéticos. Um tanto irónicos quando escapam da forma clássica, tão picante nos motivos. A pimenta jamais foi dispensada, entrando com determinação deliberada para melhor acentuar a luxúria que vive nessa gente, intensamente, dentro de um ambiente tropical.*

Devido à miscegenação, o tipo ordinário do nosso povo é o pardo puxando a branco, porém conservando na alma tudo quanto caracteriza o português, o índio e o africano. Pode-se acrescentar a colaboração, aqui ou acolá, do espanhol e do francês, do italiano e

do inglês. Do germânico também. E até do japonês. Sem se falar no sírio, no russo, nos balcânicos. Um estudo que se fizer a êsse respeito verificará verdadeiras surprêsas. Ainda há pouco tempo, tive ensejo de escrever um livro sôbre «lendas e superstições» e, então, cheguei à realidade espantosa: grande parte das fantasias populares vinha do seio de povos asiáticos e europeus. O português se acha excluído dêste número. Dêle será fácil fazer verificações sôbre a origem dos mitos em grande abundância. Mas a nossa conversa de agora é outra. E, como ia dizendo: o nosso tipo de brasileiro do Nordeste já não ostenta pigmentações que mostrem a procedência exacta. Apenas o negro deixa estigmas inconfundíveis, embora disfarçados em ôlho azul e cabelo louro, nariz afilado de judeu autêntico. Pois pode-se apresentar como quiser; uma coisa, porém, não conseguirá disfarçar — e é o sentimento característico da gente nacional que ama fàcilmente, manifesta-se de alma lírica logo que se fizer necessário. Ou desnecessário.

É êsse tipo que vamos encontrar botando cumieira nas casas. O madeiramento é pesado, custa a subir, torna-se indispensável que seja feito grande esfôrço. Então as vigas sobem ajudadas pela música de vozes alegres. Cânticos de vitória e encorajamento. Quási sempre a cantiga que anda mais na moda popular. Lá uma vez ou outra é que se nota uma velha modinha, ou mesmo versos de desafio, tão comuns nas feiras de sábado. Pròpriamente um canto destinado a êsse momento de erguer cumieira nas casas, não há — ou, pelo menos, desconheço — tendo já feito largas pesquisas com o fim de encontrar alguma coisa característica. Dá-se o mesmo no que se refere aos carregadores de armazém. Esta gente conduz à cabeça

e nos ombros volumes pesados — e sem o amparo de ninguém. Sacas de algodão, sacos de açúcar, sacos de sal, farinha de mandioca, tudo quanto sai como exportação ou chega pelo trem ou navio é conduzido sob gemidos, suor caindo da testa e, não obstante, sempre existe ensejo para que o homem cante alguma ária de felicidade, onde entra a figura de uma mulher. Uma história antiga de pescador ou caçador. Acontece que o côro é tirado com animação por todos quantos se acham empenhados no serviço. Um tira e os demais respondem. De modo que o estilo observado não tem nada de original.

Em fins do século passado ainda era espectáculo ordinário alguns pretos cantando no Varadouro ao carregar pipas de vinho tinto português que chegavam nos navios atracados em Cabedelo e no pôrto da capital. Eram tonéis muito grandes. Cabos sustentavam os depósitos de vinho em caibros que descansavam nos ombros dos carregadores. Os tonéis cortavam as ruas enfeitados de ramos de árvores e flores na mais viva demonstração de contentamento por parte do povo. As manifestações se prolongavam pela manhã ou pela tarde tôda, reünindo gente alegre que gritava e cantava. Os pretos carregadores se faziam ouvir nuns versos de côco, cujo estribilho era tirado pela multidão. Dançava-se. Iam os tonéis à frente da multidão que saltava, como se fôra carnaval nos dias actuais.

Os cabelinhos dela — pisa pilão.
Foram bem avaliados — pisa pilão.
Cada cacho cem mil réis — pisa pilão.
Cada cabelo um cruzado — pisa pilão.

Olha os pèzinhos dela — sabiá gongá.
Como sapateia — sabiá gongá.
Como dança bem — sabiá gongá.
Como sabe «beber» vinho — sabiá gongá.

A festa do vinho na Paraíba era um prolongamento do que se observava na Península por ocasião da colheita das uvas. Não existe outra explicação razoável. As pipas do bom vinho do Pôrto e do óptimo vinho de Málaga eram importadas pelos comerciantes portugueses da cidade. Também espanhóis. Êles é que tinham o privilégio de recebê-los e distribuí-los pela freguesia. Havia mesmo abundância. Transporte transatlântico não faltava. E daí a quantidade enorme das garrafas trazendo rótulos dos fabricantes exportadores e ainda dos que haviam engarrafado o cauim na terra paraïbana. Rótulos vistosos, apresentando letras encarnadas e douradas, além de coroas do reino de Portugal, de Espanha e do Brasil, conforme a procedência e bom gôsto do engarrafador. O costume de fazer-se ruïdosa recepção ao vinho importado da Europa foi perdendo interêsse, depois que Recife e Rio entraram a mandar-nos caixas e mais caixas de bebidas com álcool. Os tonéis passaram a constituir novidade; rareavam muito. Assim mesmo, quando êles vinham, não era mais com o tamanho de outrora, grandes e largos, sendo indispensáveis uns vinte negros para carregá-los com vantagem. Agora os tonéis eram pequeninos, quási barris de chopes, bastando um homem para sustentá-los na cabeça — e sem despender esfôrço, não precisando cantar para engano *do pêso.*

A festa do vinho foi obra dos portugueses residentes na Pa-

raíba. Saüdosos do que se fazia na sua «santa terrinha», entenderam de introduzir o costume no meio onde viviam, porém sob forma bem diferente, sem aquela efusiva e pomposa manifestação das mulheres e homens dançando e bebendo à vontade. Tal como se faz na Península, quando as uvas estão maduras e prontas para a fabricação do vinho, quando todos se entregam a um trabalho de tôdas as horas com o fim de ganhar tempo e fabricar os seus cauins de primeira. Na Paraíba a «manifestação» tinha outro carácter. Ninguém bebia porque não havia distribuïção de vinho. Êste era vendido e bem vendido. A multidão dançava, porque é de seu génio aderir fàcilmente às festas de rua. Os únicos que bebiam eram os carregadores dos tonéis: cantavam, ganhavam dinheiro e ainda conseguiam um «gole de oitavados», ou copos de vidro grosso fornecido pelo proprietário da mercearia. Na estoria o povo entrava apenas de farra. Tomava parte no sêco.

Também os britadores de pedra têm o hábito de cantar quando se encontram trabalhando no seu ofício. Não demonstram preferência nos versos. Alguns chegam ao aproveitamento sem-cerimónia do que se canta no momento e que anda na moda, na bôca de tôda gente. Mas existem versos em que entra o motivo do seu trabalho penoso: quebrando pedra e carregando-a de um lugar para outro, por vezes enormes blocos de granito ou calcário. É um costume bastante deturpado, mas, ainda assim, são conhecidas algumas particularidades interessantes. Sabe-se que os britadores fazem o serviço quási sempre sentados ou de cócoras. Enquanto se acham quebrando a pedra se comunicam entre si, dizendo cantos

em que existem relações entre os trabalhadores e o objecto do serviço. Inventam muita coisa. Podem ser notadas improvisações repentinas e que não se reproduzem mais. No entanto, a voz e o entusiasmo dobram de volume e interêsse desde que se levantam de um ponto para outro para ir conduzir uma pedra. O pêso requere que se cante alto, para que todos ouçam. Aquilo, decerto, tornará mais leve a condução.

Dá na pedra, vira a pedra,
Depressa p'ra não errar.
Dá na pedra é muito duro,
É pior que dor de dente
Quando pega impenetrar.
Dá na pedra, vira a pedra.

Nas padarias não era difícil surpreender os operários nocturnos cantando, como desenganados. Nus da cintura para cima, calças arregaçadas, molhados de suor (agora o quadro é bem outro: a higiene pública acabou com o perigoso costume de homens amassando pão misturado com suor; as mãos nem sempre limpas e os pés também, pois os padeiros dançavam sôbre a massa de bolacha e brote, cantando as suas árias predilectas) e revelando uma alegria selvagem. Essa espécie de trabalhadores suporta um calor intenso e fatigante. Quando terminam o labor da noite se entregam ao sono reparador, ficando o dia inteiro estirados no chão, não se alimentando, não tomando banho e exaustos com o serviço de amassar pão para a cidade. No momento já não se observa essa paisagem

social. As padarias ostentam banheiros e instalações impostas pela saúde pública. Estão electrificadas. Os operários fazem o serviço vestidos e debaixo de fiscalização rigorosa, achando-se educados com o novo regime, satisfeitos e podendo dormir à vontade, pois o trabalho regularizou-se ao ponto de todos terem tempo suficiente para os lazeres e gostos de viver em sociedade. Por outro lado muito lucrou o público, que deixou de alimentar-se de pão com suor humano.

Todavia, apesar de outros estilos, não obstante a intromissão das autoridades, sobrevive o jeito de êles cantarem quando trabálham. Não dispensam a ajuda de versos ditos em voz alta, para que seja correspondida em grupo num côro animado. Acham mesmo indispensável essa colaboração. É a velha certeza de que trabalho sem cantiga se torna mais pesado. Portanto, a conveniência se faz no sentido de ir entremeando o serviço com uns versos clássicos ou improvisados. Calados é que não poderão ficar. Assim o trabalho se tornaria mais monótono, mais fatigante, mais insuportável. Uma cantoria em comum nunca será desprezada pelo facto de constituir uma necessidade imperiosa: pois regula o pensamento de que o pêso diminue se houver gente cantando. Predomina êste princípio em todos os serviços organizados. E se existir volumes a conduzir, então o entusiasmo subirá à proporção do pêso — aquêle será maior se êste fôr grande, será menor se êste fôr pequeno. O padeiro não escapa à ordem das coisas. É verdade que êles não conduzem pêso. Porém, o serviço é tão continuado e reclama tanto esfôrço que não dispensam a colaboração *para amenizar as fôrças físicas.*

O padeiro quando morre
Vai direitinho p'ró céu.
A mortalha que êle leva
É pão-doce e bolachinha.

No céu estará então
Deitado de pés pra cima
Numa cama de massa de pão
Com travesseiro de biscoito.

Ninguém queira morrer
Como operário padeiro,
Pois não há morte melhor
Que a vida eterna no céu.

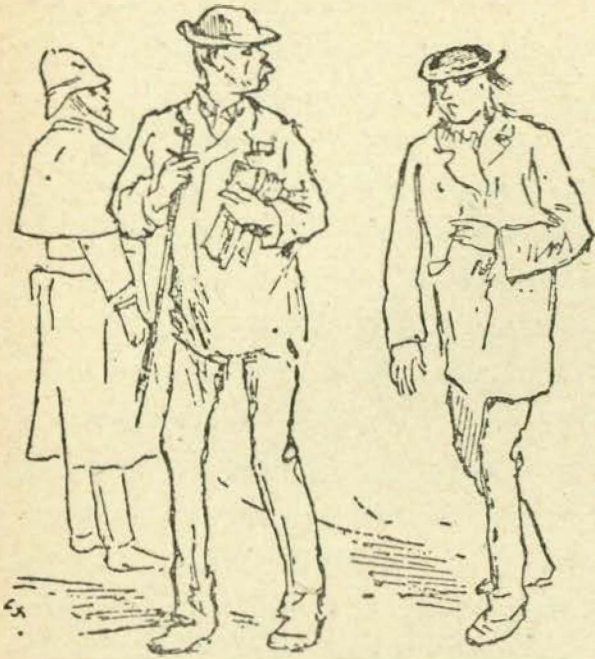
O padeiro alimenta o povo
E o povo não se lembra dêle;
Não sabe que pão e bolacha
Se temperam com suor do corpo.

Em tôdas as formas de trabalho, pelo menos no Nordeste, o cântico jamais foi dispensado, conduzindo consigo alegria e incentivamento. Houve uma aglomeração — e logo se verificará animado entusiasmo. Todos querem cantar, bastando que um tenha a iniciativa de puxar conversa, temperando a goela, ensaiando versos e levantando a voz. Dá-se, até, que se observa isto: não havendo

mesmo aglomeração, existindo apenas um trabalhador, êste estará cantarolando baixo, salvo se fôr um esquisitão que sempre se encontra em todos os lugares. Cantar faz parte do carácter do povo nordestino. Está na massa do sangue exaltar o ambiente para esquecimento das próprias tristezas.

Há anos passados, tive o ensejo de assistir ao desfile de um bando de flagelados da seca, esqueléticos, os olhos pulados fora das órbitas, semi-nus, e, entretanto, cantando desesperadamente. É verdade que cantavam ladaínhas, mas cantavam. Aquilo era um sintoma de que o povo não escolhe meio para expandir os seus tradicionais sentimentos de amor às cantorias de crítica, de louvação, versos de política e motivos religiosos.

Mas, na hipótese dêstes comentários, as cantigas têm um único fim: o de tornar o trabalho menos monótono e o pêso mais leve. O mais leve possível. E parece que o objectivo é atingido, pois a tradição não relaxa, apesar dos avanços do progresso e das imposições das autoridades, acentuando-se cada vez mais o propósito de prosseguir cultivando o antigo e querido costume social. Na realidade, êles é que sabem, porque pegam no pesado. Se cantam, é porque fica mesmo leve.

Canto da Maia: «Virgem com o Menino»

Verlaine e Rimbaud em Londres

Desenho de Félix Régamey

No centenário de Verlaine

Esta máscara atroz, onde sabemos que um lume infantil e às vezes angélico vencia a moleza e a fealdade, é a máscara de Verlaine. Paul Valéry conta que nunca pôde vencer a relutância de se aproximar do poeta nos seus dias de glória, quando, cheio de tédio verde — o terrível tédio que tinha nos aperitivos de Paris a côr da moda — aquêle corpo pesado e pastoso se deixava abater no sofá de um café *e ali ficava horas e horas esquecido, beberricando e sonhando. Outras vezes, nas imediações do Luxemburgo, o jovem Valéry via assomar o homem «majestoso e lamentável» num grupo de gente sem classe, apoiado a um braço de mulher, e parando de vez em quando para lançar, com «uma cólera magnífica», uma praga ou invectiva.*

O que detinha o futuro geómetra do verso francês diante da poética aparição era um sentimento misto de repugnância e de sacro terror: a certeza de que não valia a pena arriscar num encontro desagradável um capital de admiração feito de sugestões preciosas, de ritmos mágicos, de mundos de alusão ao mesmo tempo severos e pueris. Quem abrira êsse tesouro aos rapazes franceses nascidos para o sonho e a poesia, era civilmente um homem sem qualidade, um empregado municipal demitido, um marido transviado; em suma: o que os franceses chamam, com terrível acento, um «déclassé».

Mas se essa circunstância devia pesar num rapazito como Valéry destinado a uma carreira social perfeitamente correcta, o seu retraïmento diante de Verlaine vinha sobretudo do instinto de uma grandeza real que o mínimo contacto ameaçaria. Verlaine não era certamente daquelas estátuas humanas que, no Olimpo de Nietzsche, implantam o

soclo numa linha situada para lá do bem e do mal. O seu drama de vivo representava-se, pelo contrário, na inelutável confluência do reino de Deus com o reino do Diabo, fronteira de fogo que nem os mais hábeis contrabandistas passam. Se as cenas da vida de Verlaine iam de preferência para os círculos dantescos onde há o ranger de dentes, nunca o Anjo da Guarda deixou de lhe mostrar um rosto triste e de lhe fazer um aceno adequado e cuidadoso. Por isso, a vida poética de Verlaine foi o titânico esfôrço de desenhar com rima e ritmos essas regiões a que a sua carne vil recusava presença. Ausente delas por obra de um baixo fado, a sua alma infantil, e como que atolada, cobria-se de palavras leves e voava um pouco até lá.

Já não é nada mau destino o de um poeta que, contando-se entre os maiores de uma das literaturas mais ilustres, tenha de ser lembrado antes de tudo pela sua humanidade integral. Um Vitor Hugo solicita juízos literários e considerações políticas. A sua mensagem poética cabe numa estilística e numa história social. Um cenário romântico que tenha como fundo Guernesey e Paris, «capital dos povos», uma pilha de livros em que o sublime aflora o trivial, esgotam Vítor Hugo. O seu bem e o seu mal estão quási exactamente contidos num manual de literatura e nas memórias de uma época.

Verlaine, não. Para se entender a sua obra, temos que deixar adiantar-se-lhe uma espécie de gêbo trôpego e calvo, que bate nos passeios de Paris, de Londres e de Bruxelas uma bengala grossa, e que às vezes cai rotundamente na lama de inverno e à luz do gás. Os seus versos são magníficos, ora conversados como as longas manhãs de vadiagem e de poiso nos veludos do Café Procópio, ora formulados como uma escrita aérea de nuvens e fôlhas de olmeiro. Vão desde os tercetos médio-latinísticos à Jacopone da Todi e do irrepreensível soneto petrarquiano à cançoneta de bistro. *São marmóreos no período saturniano, no reino do Parnasso; depois, alternadamente precisos e musicais. São tudo o que quiser a estilística e a real gana crítica de cada um de nós. Mas o que não fazem, como nos poetas que só valem pelo dicionário bibliográfico (qualquer que seja a altura a que lá estejam e a cota que aí atinjam) é tapar com palavras a pessoa que os deu de si como o pereiro dá peros.*

Dizia não sei quem: «Je porte mes poèmes; je suis un poèmier». *Mas o próprio destas árvores humanas que dão versos, quando têm boa cêpa, é uma frutificação em que os frutos não surgem pela mera relação de necessidade entre uma ou mais estações do ano e a seiva dos pereiros — antes parecem intimamente arrancados, e, assim, carregados de uma significação consciente.*

Verlaine foi uma dessas árvores solitárias no horto e no bosque do Parnasso. Quando tudo à roda eram plantas de ornato, esplêndidas espécies regularmente cobertas da folhagem do estilo e a seu tempo pesadas de fruta madura e apetitosa, êle dava o espectáculo de uma árvore doente e monstruosa, lurada por todos os bichos e calçada por todos os musgos, mas de repente coberta pelo frémito das aves do céu e capaz de sucessivas e diferentes camadas de flores.

Pobre metáfora, esta minha, que atira para o reino de Cíbele com a explicação de um poeta que antes de mais nada é homem! Talvez porque Verlaine carregou neste mundo com uma natureza de fauno, eu me deixei tentar pelo símile do horto e do bosque. Mas seria preciso, para levar a metáfora a cabo, deixar o mundo elementar de Pomona, o cabaz de frutos que vem nos quadros bucólicos, e passar um pouco à natureza estrictamente silvana em que Filémon e Baucidíade se dissipam tornando-se lenhosos. De resto, ao pobre Verlaine, para Filémon, faltou-lhe apenas e precisamente Baucidíade. O seu drama foi a falta de condições (que não a de natureza) para ser varonilmente, neste mundo, o par de alguém. É sempre com uma radical repugnância que vemos levantar-se diante de nós, homens, o Ímpar. Mas a verdade, a terrível verdade é que, quando se fala de Verlaine, êle aí está.

Em vão o pobre poeta deixou forcar o pé, e, sentindo no seu mísero e feio corpo de velho impudico a pelagem do sátiro, tirou da bengala de trôpego, como da melhor das flautas, uma harmonia inefável. Ouvem-se gotejar as fontes e as árvores a mil léguas da cintura de Paris. O próprio Jardim do Luxemburgo, em cujas vizinhanças Valéry adolescente via passar a horas certas o fauno disfarçado de boémio, parece ser terra de Cíbele, a floresta sinfónica de um Stravinsky que toca com palavras. A tragédia de Verlaine, sucessor de Baudelaire, é uma tragédia de cidade. O seu inferno não é silvano, mas a autêntica geena arquitectónica, metrópole das dores, onde se é marido, funcionário, professor de línguas, autor, viajante e hóspede; onde se está sujeito à contabilidade, ao registo civil, às obrigações mal cumpridas, aos combóios falhados, às contas de hospedagem.

Verlaine não teve de resolver poèticamente nenhum mero conflito interior entre o pagão e o cristão, formulado com mais ou menos clareza através do que se chama um pensamento. Êle fôra pessoalmente expulso do paraíso da sua infância. O seu pecado maior foi levar a inocência do menino aos lugares em que uma pessoa se deve portar como um homem. Mas esquecemo-nos de que Verlaine se deu muitas vezes conta dêsse criminoso absurdo, verdadeiro

abuso da sua natureza humana. E então sim: a consciência da culpa irrompe na sua lamentável carcaça, — e um confessor, uma igreja em silêncio, a mesa deserta e azêda de um café, *o catre de uma prisão ou a infecta cama de uma casa de hóspedes, tudo lhe serve para tomar o pêso de uma responsabilidade que se não efectiva, em última instância, senão pela entrega total de um destino miserável em mãos de misericórdia.*

É nessa altura que todos os ritmos belos fabricados em livros de poemas se desvanecem como mero material de estética, puro artesanato aprendido pelo ouvido prodigioso de Verlaine. É verdade que dêsse vasto aparato lhe fica um merecimento. Na terra em que os homens têm de ganhar o pão com o suor do seu rosto, êste homem Verlaine, acusado de vagabundo, leva a oficina através da própria vagabundagem. Também êle é operário, como o tecelão e o padeiro. Também êle, que atenta contra a vida do seu semelhante e que às vezes não paga o pão que come, é capaz de fabricar certas utilidades tão perfeitas como a melhor conduta ou a mais confortável estalagem. Os seus livros de versos são dos melhores que se fizeram na oficina francesa. Não só não enganou nas medidas, como mediu por elas alimentos terrestres desconhecidos antes dêle.

Mas no mercado do mundo a mercadoria poética de Verlaine é fraca coisa. Verlaine perdeu-se na feira; não fêz negócio. E — pior do que ter-se perdido entre os homens civis —: parece perdido entre os simples filhos cristãos de Adão e Eva — êle que tanto buscou a senda de Deus e a mão do Anjo.

Compreendo muito bem, neste centenário de Verlaine, a compungida reserva de Valéry rapazinho, quando passava de largo diante do velho calvo, obsceno e majestoso, que preguiçava no café *ou vadiava no «trottoir». Uma das mais raras formas de caridade e de respeito pelo nosso semelhante (¿e que caridade aí há que não envolva respeito?) é não profanar a imagem autêntica que êle uma vez nos deu. ¿Quem sabe se a quebra dessa autenticidade viria do puro risco de um real desacêrto entre o imaginado e a imagem, ou da nossa simples e inoportuna irrupção num campo tenebroso, onde só Deus vê exactamente o que lá está?*

VITORINO NEMÉSIO

Dignidade da palavra

Pouca gente haverá, entre nós, para quem a língua constitua um problema grave, delicado e complexo. Temos foneticistas, lexicógrafos, etimologistas e puristas que tentam resolver, nos domínios da expressão verbal, pequenos problemas corticais. O verdadeiro lingüista, porém, integra a língua no conjunto das actividades espirituais, e considera o acto de falar um dos actos mais graves e mais fecundos que o homem pode cometer.

Falar não é apenas emitir sons através de um aparelho chamado fonador, ou pôr ao serviço de um pensamento já feito um mecanismo fácil de comunicação. No acto de falar empenhamos o ser todo. O pensamento vai abrindo caminho, vai-se definindo e classificando, à medida que adoptamos certas imagens verbais, repelindo outras que ao mesmo tempo nos acodem e solicitam. A cada momento temos de resolver-nos e vencer-nos, para atingir a expressão adequada, justa, coerente. *Vencer-nos,* quere dizer: fazer luz no nosso espírito, tomar consciência do nosso mundo. Às vezes, dizemos palavras impensadas, meros reflexos ou reacções automáticas perante as condições habituais do convívio. Mas o acto de falar digno dêsse nome é essencialmente responsável; estrema-se bem do automatismo ou do psitacismo. O princípio que nos leva a transmitir, em termos mais ou menos intelectualizados, o que trazemos dentro de nós, é uma fôrça positiva e consciente. A luta pela expressão insere-se na pesquisa ansiosa da nossa originalidade fundamental.

Os românticos proclamaram o ódio — certamente para louvar — à mentira e à retórica. Manzoni dizia a Fauriel que era indispensável «sentir e saber exprimir os sentimentos com sinceridade». Lamartine afirmava que a sua poesia não era arte, mas expansão directa das amarguras íntimas. «Peço indulgência para as imperfeições de estilo, que ferem muitas vezes os apreciadores delicados. O que sentimos fortemente, escrevemo-lo depressa». Garrett, por sua vez, declarava, no prefácio do «*Camões*», que fôra «insensìvelmente depós o coração». Os nossos ultra-românticos tomaram à letra estas palavras: julgaram que sinceridade, originalidade excluíam esfôrço e procura. Resultado: caíram na retórica balofa, no lugar-comum que não diz nada sôbre o que é profundo e peculiar em cada indivíduo. Tem razão Jean Paulhan: «Quando fugimos da linguagem, ela persegue-nos; quando a perseguimos, foge-nos».

Ser sincero, afinal, não é tão fácil como parece, sobretudo quando se trata da expressão de realidades íntimas e complicadas. «Nada mais raro — declarava, salvo êrro, Vauvenargues — que uma acção que emane do nosso próprio fundo». O mesmo se dirá das palavras, principalmente numa idade como a nossa, em que se vive cada vez mais para o exterior, e se tende a desvirtuar a missão da palavra, tomando-a como meio de prestidigitação ou objecto de *bibelot.*

O homem eloqüente à maneira pascaliana, para quem «a regra é a honestidade» (Méré, que influenciou Pascal em mais do que um aspecto, censurava Cícero por não encontrar sempre a relação justa entre o pensamento e a expressão), nem arranja artificiosamente belezas formais postiças, como os «literatos» puros e vazios, no género de Castilho, nem despreza tampouco todo o conjunto de esforços que visam a expressão correcta e eloqüente. Corrigir a forma é, para êle, corrigir-se; cultivar a forma, cultivar a sinceridade. A descoberta de uma palavra adequada representa a clarificação de um conteúdo que permanecia vago ou confuso, e na palavra encontra a sua realização última. Quere dizer: a descoberta de uma palavra adequada significa um passo mais na conscientificação progressiva do mundo individual.

Progresso espiritual e progresso lingüístico são concomitantes. Não só o pensamento, a experiência afectiva, as intuïções, os impulsos de cada momento condicionam a linguagem do indivíduo, dando-lhe os valores expressivos que definem o estilo, como também a língua, organizada e recriada interiormente em cada um de nós, condiciona em grande parte as formas do pensar. O curso das idéias e das imagens não é por

completo autónomo em relação à língua que aprendemos e assimilámos: depende, pelo contrário, em certa medida, da maior ou menor riqueza e da qualidade dos processos expressionais que temos ao nosso dispor. Tão contingente é o trabalho do nosso espírito (já Antero o notava, a propósito do género da palavra *morte* em português) que a maneira de conceber as coisas depende, em parte, da estrutura e variedade formal da língua em que pensamos (porque nós pensamos em português, em francês, em castelhano, etc.; e desta realidade é que os puristas deviam partir).

O conceito de «linguagem interior» é basilar para a compreensão dos fenómenos lingüísticos. A evolução da língua não se realiza no espaço dos geómetras, mas dentro de cada um de nós. As palavras, encaradas com estricta objectividade, não passam de sinais convencionais, que variam de língua para língua consoante vicissitudes históricas particulares. No decurso da vida subjectiva, porém, êsses sinais aderem intimamente a conteúdos psíquicos que se vão enriquecendo com a experiência pessoal. A cada palavra aprendida, ¿quantas percepções, ligadas a épocas e lugares diferentes, não referimos nós? Dêste modo, a idéia e a palavra, o expresso e a expressão constituem subjectivamente um todo. A imagem vocabular, e com mais propriedade a palavra que sai dos lábios do homem sincero, são a carne, e não a veste do pensamento. Daí, o escrever Pascal: «O mesmo sentido varia segundo as palavras que o exprimem. Os sentidos recebem a sua dignidade das palavras, em vez de lha darem». Com efeito, habituamo-nos a ligar tão estreitamente a cada imagem vocabular um conjunto de percepções e associações, que uma forma diferente (morfológica ou gràficamente) terá, para nós, outro matiz semântico, mais ou menos perceptível. Custar-nos-ia tanto aceitar a palavra *saüdade* com o sentido de *prazer* ou de *nojo,* como teríamos dificuldade em habituar-nos a desligar à imagem do cipreste o panorama do cemitério, as idéias de sofrimento e de morte.

«O longo uso — afirmou, a propósito, Sully-Prudhomme — opera nas palavras, sob o ponto de vista oral e gráfico, uma transfiguração singular: o hábito de as ver e ouvir chega a atribuir-lhes uma fisionomia viva, tão estreitamente unida à coisa significada que parece participar dela de tal modo que, por fim, já não podemos separar uma da outra. Parece então que o signo verbal, de convencional que era, se tornou natural. Êste fenómeno explica por que motivo os neologismos são tão odiosos na linguagem viva da poesia, e por que motivo tôda e qualquer reforma da ortografia usual horroriza o poeta como se fôsse um atentado, um ferimento ou um esgar infligido ao rosto querido de uma companheira sagrada. Os guardiães da língua, que amputaram traiçoeiramente o *y* da palavra *lys,* ¿não podiam, pois, prever a legítima indignação que despertariam na alma dos letrados delicados? Sacrificaram a estética à economia de um traço». Em Fevereiro de 1911 (vale a pena aproximar os factos) Teixeira de Pascoaes, num artigo da «*Águia*», intitulado *A Fisionomia das Palavras,* manifestava-se contra algumas innovações ortográficas, especialmente contra a substituïção do *i* grego pelo *i* latino, em *lyrio,* por exemplo, visto que essa substituïção iria decepar o ser vivo que é a palavra, tirando-lhe o melhor do seu poder evocativo.

Muitas vezes, a intuïção dos criadores literários antecipa-se de longos anos à teoria dos especialistas. ¿Não acreditava Camilo que as metáforas implicam, na sua génese, criações lingüísticas individuais? Ao falar da

morte de Fr. Jacinto, em «*A Bruxa de Monte Córdova*», observava: — «Era, como diz a gente das nossas aldeias, *passar:* vocábulo sublime que vem dalgum superior espírito, que o achou assim nas lucubrações sôbre o mistério da imortalidade, e os latinos o perfilharam para o entesourarem depois os cristãos. *Transire*, passar além, diziam êles». E ¿não proclamava Castiglione, no seu «*Cortegiano*», que expresso e expressão constituem uma unidade? «Porque apartar as sentenças das palavras não é mais que apartar a alma do corpo, o que não pode fazer-se sem que o composto fique destruído». Daqui concluía que o homem que não atinge a expressão não tem no espírito nada que mereça ser dito. Croce retomaria esta idéia quatro séculos depois (*).

Acabou por se reconhecer que a história da expressão lingüística se confunde com a história da Cultura (entendendo por Cultura a progressiva conscientificação do mundo interior, ou seja, dos movimentos íntimos e das imagens recebidas de fora através dos sentidos). Um progresso nas possibilidades expressionais implica um progresso mental, e vice-versa: porque tudo que desligamos do fluxo interior para objectivarmos pela palavra, é mais ou menos pensado (os povos, as idades, os homens vão mais ou menos longe no caminho da redução da realidade a termos lógicos). De qualquer modo, o esfôrço pela expressão confunde-se com o esfôrço pela conquista do mundo, empreendido pela razão humana; por isso o estudo da língua é agora considerado pródromo do estudo do espírito.

«O pensamento discursivo — diz Henri Delacroix — é o pensamento simbólico. Na medida em que pensamos as noções, construímos sinais. Na medida em que construímos sinais, repartimos, distinguimos e ordenamos as coisas». Quere dizer: o processo mental, objecto especial do lógico, realiza-se, até certo ponto, por meio da língua, objecto especial do lingüista. Por sua vez, o historiador que procura o fluxo espiritual, para além dos factos políticos e sociais mais aparentes, tem de socorrer-se da Filologia, porque na língua e na literatura, dos indivíduos como dos povos, se espelha fielmente a evolução das idéias, dos sentimentos e das concepções de vida.

A palavra adquiriu assim o antigo prestígio. *Filologia* era, na origem, o amor do *Logos*, que entre os gregos não significava apenas a palavra, mas também o pensamento, como princípio informador e ordenador do universo. «No princípio era o Verbo», começa o evangelista. Os estóicos falavam no *Logos* seminal, razão activa moldando a matéria inerte. A forma foi abrangida pelo mesmo respeito religioso que rodeava o pensamento criador.

Modernamente, a psicologia encontrou argumentos para conferir à palavra a dignidade a que tem jus, integrando o acto de falar no conjunto das manifestações humanas. Não se trata, pois, de tecer elogios balofos à palavra, à maneira dos retóricos peninsulares. É preciso compreender que a eloqüência verdadeira é adequação perfeita da forma ao conteúdo. Melhor ainda: que a conquista da forma adequada, eloqüente, sincera, se confunde com a devassa do mundo realizada pela consciência. O próprio ritmo das palavras, na linguagem *ingénua* do escritor sério, é ordem íntima, ritmo da alma. O cultivo da expressão deve inserir-se numa visão austera do labor intelectual.

JACINTO DO PRADO COELHO

(*) Frei Heitor Pinto, repositório dos lugares comuns culturais do tempo, também escreveu, no cap. VIII do «*Diálogo da Verdadeira Filosofia*»: «As palavras sem sentenças são corpos sem almas».

Revista Moderna
PARIS
48 Rue de Laborde

8 Octobre

1897

Ex.^mo e prezado amigo:

Deve ter recebido o primeiro capitulo da Casa de Ramires. *Como esse romance esteve para apparecer na minha antiga* Revista de Portugal *eu conservei d'esse tempo uma prova, que agora aproveito para a impressão na* Revista Moderna *e que dão ao meu amigo a vantagem de ler o conto em lettra redonda, e não na minha má calligraphia. Não lhe posso porem remetter todo o romance, — por que eu mesmo, n'este momento, preciso d'essas provas, que são hoje o meu original. Irei, pois, mandando capitulo por capitulo, se Deus quiser, para que o meu amigo vá fazendo as illustrações. Este methodo não lhe causará de certo inconveniente, nem impedirá que desde já, com o seu natural espírito d'observação comprehenda bem os caracteres essenciaes da historia. É uma anedocta passada na provincia, entre Minho e Douro. Tudo é caracteristicamente* provinciano. *A casa do meu heroe é um velho palacete, já empobrecido, e meio desmobilado. Elle proprio, o heroe, é um môço de vinte e cinco annos, alto, espigado, louro, com uma barba rala, o ar esperto e bondoso. Eis tudo o que tenho [a] acrescentar às indicações que a própria obra lhe fornecerá. À maneira que o meu amigo for fazendo as illustrações, as remetterá, por que o tempo urge. Cada capitulo (essa parte que lhe mandei forma um* capitulo) *deve ter duas illustrações: uma d'essas*

illustrações é para ser em cada numero o en-tête *e deve ter as dimmensões d'um* quarto *ou mesmo* terço *de página; a outra é para ser collocada segundo as conveniencias.*

Creio que são estas todas as recommendações.

D'esde já lhe agradeço toda a sua amavel boa vontade, e peço me creia sempre, com a maxima estima

De V. Ex.ª

Muito dedicado
Eça de Queiroz

NOTA. — Um acaso feliz e a amabilidade de um amigo, o Sr. Júlio Casanova, pôs-me em contacto com êste precioso documento: uma carta inédita de Eça de Queiroz, datada de Paris e escrita em papel timbrado da «*Revista de Portugal*» — 48, *Rue de Laborde.*

Se um original inédito de Eça tem sempre interêsse, o da presente carta sobreleva o de muitas outras, visto revelar a opinião do autor da «*Casa de Ramires*» acêrca do modo como deveria ser ilustrado êsse romance. O destinatário era o grande aguarelista Casanova (Henrique Casanova), que todo o País admirava e apreciava, e que foi professor do rei D. Carlos — como êle, também, artista de valor.

Hoje, que se pretende — e muito bem — fazer uma edição ilustrada dos romances de Eça de Queiroz, com o fim de comemorar o seu centenário, julgo de tôda a conveniência que seja conhecido o ponto de vista do Autor, especialmente pelo artista ou artistas que tomarem a seu cargo a ilustração da «*Casa de Ramires*».

Por isso, e porque tanto eu como o meu amigo Sr. Júlio Casanova entendemos que todos os que possuam inéditos de Eça de Queiroz têm o dever moral de os tornar públicos, contribuindo assim para a amplificação do conhecimento da obra e da personalidade do Escritor, é com todo o gôsto que se faz à LITORAL, para êsse efeito, a cedência do interessante documento.

Devo ainda acrescentar que o possuïdor do manuscrito ignora até que ponto seu Pai se teria aplicado a êsse trabalho, nada podendo adiantar sôbre a execução e prosseguimento da encomenda de Eça de Queiroz.

ANTÓNIO BATALHA REIS

Sôbre o estado mental de Angelo de Lima

Do nosso amigo Luiz Návarro Soeiro, Médico Psiquiatra do Hospital Júlio de Matos — a cuja amabilidade devemos a publicação do valioso e interessante documento sôbre o estado mental de Ângelo de Lima — recebemos a seguinte carta:

Meu caro Carlos Queiroz:

Só agora me é possível, após a leitura do n.º 4 de LITORAL, encontrar alguns momentos de tranqüilidade para, desenfastiadamente, fazer estes breves reparos à nota sôbre o relatório do estado mental de Ângelo de Lima.

Tenho, como sabes, alguma responsabilidade na publicação, agora feita, dêsse relatório, e isso mais me obriga a esclarecer algumas das passagens do artigo em questão.

Durante os anos em que trabalhei no Manicómio Bombarda, muitas vezes ouvi falar no malogrado poeta a enfermeiros e enfermeiras que bem se recordam dêle, dos seus modos tão bizarros, das suas excentricidades de certo modo específicas da doença que ali o levou — notas que seriam, talvez, pitorescas para o público, mas que não têm cabimento no meu propósito.

Atraído pelo vivo interêsse artístico e psicológico dos seus versos, consultei os documentos clínicos que se encontravam no hospital (entre os quais encontrei êsse relatório pericial) e conversei, a tal respeito, com o meu saüdoso Mestre Sobral Cid, que assistiu ao poeta nos últimos anos da sua vida. Não me foi, portanto, difícil fazer uma clara apreciação psico-patológica do seu caso.

Na nota final sôbre o referido trabalho passagens há, todavia, como disse, que de facto necessitam ser esclarecidas, para que certas noções cientìficamente menos verdadeiras não possam frutificar em revistas com as intenções culturais de LITORAL.

Eis, agora, os passos da nota a que me quero referir:

«Ângelo de Lima [...] foi considerado um louco. Ora a cada momento os sêres dotados de finíssima sensibilidade artística se interrogam, perplexos, sôbre o que será, verdadeiramente, a loucura, quando se encontram perante figuras estranhas da história literária, como Edgar Pöe, Gerard de Nerval, F. Hölderlin ou Frederic Nietzsche.»

«¿Não será a loucura — nestes casos em que nos são apresentadas provas irrefutáveis de uma *lucidez genial ou de uma imaginação divinatória* que têm o seu correspondente na esfera da verdade — uma *designação errónea* que não apreende o estado quási angélico em que êsses excelsos espíritos volitam?»

«O homem louco é, aos olhos do mundo, o anti-social...»

O caso de Ângelo de Lima é transparente para qualquer psiquiatra medianamente experimentado, que leia a nota auto-biográfica e o relatório pericial do Mestre Bombarda.

A loucura não é incompatível com o génio (não falo, neste caso, do poeta nacional) mas na acepção de que um génio ou apenas o intelectual talento, como o mais apagado e vulgar dos homens, pode contrair uma doença com manifestações psíquicas ou sofrer de uma psicose constitucional, vinculada ao mais íntimo do seu ser, e que as condições do meio social, ou outros factores (tóxicos, mórbidos, etc.) possam vir a desencadear, mais tarde ou mais cedo.

É o caso (para recorrer apenas às citações do articulista) de Edgar Pöe — dipsómano cuja irreprimível atracção pelo tóxico o levou,

apesar de todo o seu estranho talento, à degradação alcoólica que o consumiu.

É o caso de Hölderlin — êsse poeta singular entre os românticos da sua época, que a esquizofrenia, a mais freqüente e mais grave das doenças mentais, havia de mergulhar nesse mundo tenebroso das dissociações psíquicas donde não conseguiu ressurgir.

É o caso de um pensador de génio como Nietzsche — êle próprio precursor de novas sendas das ciências psicológicas, como a psicanálise — que aos 48 anos havia de ser demolido pela demência paralítica, pagando tão imerecidamente um cruel tributo à sífilis de um fortuito encontro da mocidade.

É o caso, ainda, de um Strindberg, de um Maupassant ou de um Van Ghog — os três sofrendo averiguadamente de doenças mentais, em época mais ou menos adiantada de suas vidas — e de tantos outros homens extraordinários.

E assim, nestes casos, a «lucidez genial, a imaginação divinatória» precederam irrefutàvelmente a subterrânea obra da doença que lhes minou o espírito, extinguindo-lhes para sempre a sua luz criadora.

A loucura não é, pois, uma designação errónea — senão na medida em que abusivamente se atribue a personalidades excepcionais, mas não doentes.

A doença mental implica um diagnóstico e, como tal, pode estar ou não errado, como sucede com tôdas as outras doenças, mas é só ao médico, ao homem de ciência, que compete estabelecê-lo com critério, arte e subtileza.

Ora o médico, sem deixar, forçosamente, de apreender «o estado angélico em que êsses excelsos espíritos volitam», tem o dever de estabelecer a delimitação do que é ou não é caracterizadamente mórbido, e isto no interêsse do doente e da sociedade, e isto independentemente do génio ou da vulgaridade intelectual do indivíduo, que, diga-se desde já, não é necessàriamente — falo do alienado — o anti-social, como parece julgar o autor da nota.

Mas, voltemos ao caso de Ângelo de Lima:

«Sem dúvida que um psiquiatra que trabalhasse hoje com a orientação de, por exemplo, um Karl Jaspers, nos daria um relatório mais *compreensivo* da alienação psíquica da personalidade de Ângelo de Lima. Muito mais compreensivo, muito mais iluminante, muito mais, digamos, afectuoso.» Termina dêste modo o articulista de LITORAL. Vou terminar também, dizendo: mais compreensivo ou, melhor, mais preciso, na concepção actual da psico-patologia — talvez, se se dissesse que Ângelo de Lima revela, na redacção da sua auto-biografia, a característica fusão arbitrária de conceitos diferentes, própria das psicoses esquizofrénicas, que torna ininteligível, entre outras, por exemplo, a passagem com que termina o documento. De facto o doente formula o seu pensamento de um modo muito particular, vazando na mesma frase conceitos ou pensamentos diferentes, senão opostos, resultando aquêles «bocados de prosa sem redacção nem gramática, tentando guindar-se e caindo», no dizer bem explícito do Mestre que assina o relatório médico-legal.

A actividade alucinatória que o leva ao delito cometido no teatro D. Amélia e que se revela nos «solilóquios pelas janelas e corredores, parecendo conversar com alguém em fortes gesticulações e tom colérico»; o seu comportamento nìtidamente autístico (isto é, o doente submerge-se num mundo fantástico e ideal, cortando as pontes com a realidade); o embotamento ou frieza afectiva que o leva a desinteressar-se da família e, até, a encarar com gélido cinismo o próprio incesto — são, entre muitos outros sin-

tomas, os que bastam para caracterizar o quadro do desequilíbrio psíquico do poeta: a esquizofrenia.

Aquêle soneto admirável que começa:

«*Para-me de repente o pensamento...*»

constitue uma preciosa interpretação poética de um fenómeno peculiar a estes doentes, que se chama «desvio do pensamento».

É evidente que o relatório, apesar do talento incontestável do conhecido alienista, poderia ser mais compreensivo, mais iluminante, se assim quiseres; mas, quanto ao desejo de um relatório «mais afectuoso», isso confesso que me desconcerta.

O caso de um artista, como êste, pode merecer da parte do psiquiatra maior atenção, maior penetração psicológica, mas não se esqueça que se tratava de um relatório pericial, isto é, destinado àqueles que deviam julgar um delito — e um perito, se dentro de certos limites não deve deixar de ser humano e compreensivo, afectuoso é que não deve ser, sem atraiçoar a sua missão, quer apreciando apenas com simpatia e não exclusivamente com rigor objectivo, ou (talvez seja essa a idéia do articulista) desvirtuando o seu papel, que não é principalmente invocar ou analisar os atributos artísticos do argüido, que isso compete ao crítico ou biógrafo, perito também, é certo, pelos juízos que formula, mas vestindo uma toga menos pesada, julgando com muito mais liberdade no conceito e na linguagem. Mas êsses mesmos são, também, tantas vezes pouco compreensivos e, sobretudo, pouco «afectuosos», que a memória do eminente alienista suporta perfeitamente o remoque.

São estes apressados comentários que se me antolhou indispensável fazer, até que chegue uma ocasião em que possa analisar com mais vagar o caso psico-patológico do poeta, prometendo-te desde já tentar ser, senão afectuoso, pelo menos muito compreensivo.

Teu, ex corde,

LUIZ NAVARRO SOEIRO

CRÍTICA

O 10.º Concêrto da Sociedade «Sonata». Academia de Amadores de Música. Lisboa, 16 de Dezembro, 1944.

Cada concêrto da sociedade «SONATA» tem um significado muito especial no nosso meio artístico. «SONATA» propõe-se divulgar a boa música de hoje, e por isso sòmente apresenta aos seus associados composições de autores contemporâneos. Basta êste programa para tornar quási inútil acrescentar que o novo organismo musical está longe de contar com o apoio de todos os musicófilos. A grande maioria das pessoas que habitualmente se sentam nas platéias das salas de concertos prefere — supõe, mesmo, poder exigir — que o executante atenda às suas predilecções. Admitir que o artista é mais competente e que, portanto, tem direito a impor a sua vontade, o seu critério estético, é incompatível com o orgulho do espectador genérico. Mas não nos podemos zangar muito com êle, porque a culpa é, em grande parte, de muitos dos melhores concertistas, que nem sempre desprezam os êxitos de bilheteira, caindo na transigência, e também dos críticos rotineiros, incompatibilizados com o raciocínio, os eternos defensores do *coração*, os comodistas por excelência, que desancam uma obra mesmo assinada por um Stravinsky, desde que não entre imediatamente, sem exigências mentais, no estreito domínio do que por êles foi compreendido.

Do primeiro mal, o da atitude do público, e também do da transigência dos executantes com o gôsto das platéias, libertou-se «SONATA» fàcilmente pela sua própria natureza: os assinantes inscrevem-se voluntàriamente, o que nem sempre acontece noutras agremiações do género, verdadeiros ramalhetes das mais finas flores da sociedade, aos quais uma figura de renome, ainda que absolutamente amusical, não pode deixar de pertencer. «SONATA» ainda não chegou a êsse apuro e creio que nunca chegará; não é prato indispensável para os que seguem as regras da boa etiqueta. Os seus sócios *querem* ouvir música de hoje, e os que não querem, deixam, pura e simplesmente, de ser sócios, sem que isso seja reparado pelas *pessoas bem*. Não é pois de estranhar que a assistência aos concertos se mantenha com atenção, numa atitude receptiva, procurando compreender, antes de se permitir a crítica.

Quanto à queda na transigência com o gôsto do público, ela não é, neste caso, um mal. O gôsto do público de «SONATA» reclama exactamente o que ainda não é conhecido — e transigir com êste gôsto não é mais do que cumprir a própria missão da sociedade. Se a atitude do público e a elaboração dos programas não constituem problemas para «SONATA», o mesmo se não pode dizer da crítica. Os rotineiros a que acima fiz referência, não perderam a oportunidade de se manifestar e, longe de se lançarem a uma análise desenvolvida, a um ataque doutrinário honesto contra a música de hoje — o que seria do maior interêsse —, adoptaram, fiéis ao seu princípio de comodismo, uma atitude escarninha, referindo-se à música dos Bartók e Hindemith como a disparates de alienados. Esta irreverência, não só para com os maiores músicos da actualidade, que pouco se devem incomodar com ela, mas também para com os nossos compatriotas que tomaram sôbre os seus ombros tão elevada tarefa, decidiu a direcção de «SONATA» a dispensar as opiniões de tais críticos. Como estes escrevem em alguns dos nossos mais importantes jornais, a sociedade vê-se quási privada do melhor meio de que poderia dispor para o seu desenvolvimento: a imprensa. Os críticos rotineiros, ocupando lugares que exigem capacidades mentais muito superiores às suas, além de escreverem autênticas barbaridades, dificultam indirectamente a vida de instituïções sérias, com uma alta missão a desempenhar. Mas talvez não seja êste ainda o seu maior crime: ao pretenderem esmagar a música dos nossos dias, agarram-se aos Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, precisamente àqueles que, se vivessem hoje entre nós, seriam os mais antigos assinantes, se não os próprios fundadores de «SONATA». Servirem-se dos nomes dos homens que no seu tempo mais vítimas foram da rotina para defender a rotina de hoje, parece-me demasiado abuso.

*

O concêrto de 16 de Dezembro, além dêsse significado comum a tôdas as manifestações desta sociedade: *reüniões de um punhado de pessoas que querem conhecer e compreender a boa música moderna*, teve a importância de todo e qualquer bom espectáculo de música elevada; creio poder mesmo acrescentar que foi dos melhores, dos mais equilibrados que «SONATA» nos tem dado.

A cantora Maria Adelaide Robert é muito conhecida nos meios profissionais da música, não tanto pelas suas freqüentes colaborações na Emissora Nacional, mas pelo interêsse que manifesta por tôdas as iniciativas de valor no campo da música, mormente por aquelas em que pode colaborar, nem que seja como simples elemento de uma grande massa coral. Todos quantos desempenharam já as ingratas funções de organi-

zador de um conjunto vocal, ainda que pequeno, sabem que, se o fim em vista tem interêsse, podem contar com Maria Adelaide Robert antes de qualquer outra pessoa. Por isso, repito, o seu nome é familiar entre os músicos de profissão. Para o grande público, porém, e talvez exactamente pela generosidade com que tem distribuído a sua energia por empreendimentos que lhe não podem trazer êxitos individuais, M. A. Robert é ainda quási uma desconhecida. A grande maioria do público de «SONATA» deve, pois, ter ficado surpreendida perante a sua musicalidade e preocupação de *interpretar*, e a beleza da sua voz.

E já que me referi a estas três qualidades, falemos delas separadamente: ter musicalidade é condição *sine qua non* para se ser cantor, como o é para se ser pianista ou violinista, e entendo por musicalidade não só aquêle sentido rítmico que se costuma dizer que «nasce com a pessoa», mas também o conjunto dos conhecimentos basilares da teoria musical; se M. A. Robert não possuísse essa musicalidade, não poderia ser considerada uma cantora; quanto à beleza da voz, ela não é absolutamente necessária, e muito menos suficiente, para se ser um bom cantor de «Lied»; sendo indiscutìvelmente bonita, a voz de M. A. Robert não foi, decerto, o que mais surpreendeu os sócios de «SONATA», nem tampouco o foi a sua ainda um pouco verde escola; de resto, as vozes dêste género, sôbre o escuro, soam melhor em salas amplas; pequenas asperezas guturais que se notaram, teriam passado despercebidas num recinto maior. Na constante preocupação de *interpretar*, encontramos a grande qualidade de M. A. Robert, e foi ela, sem dúvida, que lhe deu o grande êxito de 16 de Dezembro. É claro que essa preocupação tem também de existir sempre no bom cantor, e parece portanto pleonasmo sublinhar esta qualidade, depois do que acima foi escrito a respeito da cantora. Tem-se, porém, confundido de tal forma *virtuosismo* com *Arte*, que não me parece inútil insistir mais uma vez na enorme importância da interpretação na execução musical. Das páginas interpretadas por M. A. Robert, tôdas com interêsse, merecem referências especiais as belas melodias do islandês Jon Leifs, que foram uma prova de quanto de desconhecido e interessante deve existir na música contemporânea dos outros países, e da vasta missão a desempenhar por «SONATA».

Silva Pereira deu-nos, com o fogo habitual, uma Sonata para violino solo do brasileiro Cláudio Santoro, obra um tanto árida a que o entusiasmo e a boa execução do violinista não puderam dar maior interêsse. Com Fernando Lopes Graça ao piano, interpretou Silva Pereira ainda a já muito conhecida «Fonte de Aretusa», que o público obrigou a bisar.

A pedido, Maria da Graça Amado da Cunha executou as «Visões fugitivas», de Prokofieff, de maneira tão notável como o fizera no anterior concêrto de «SONATA».

Não posso deixar de consagrar algumas linhas à intervenção de Santiago Kastner neste concêrto. Os acompanhamentos dos «Lieder» de Mompou, Badings e Leifs, que lhe estiveram confiados, foram primorosos e contribuíram grandemente para a boa actuação da cantora. Antes de cada uma das melodias, Santiago Kastner disse algumas palavras explicativas dos textos e da música. Estas palavras deram à sala um ambiente de intimidade que me parece muito próprio de uma sociedade da natureza de «SONATA». Kastner nunca se demorou mais de um a dois minutos em cada explicação e, como prescindiu do antipático papel, falou com a maior naturalidade, numa linguagem familiar, como se estivesse conversando. ¿Porque não adoptar o sistema de comunicação do executante com a platéia, não só pela mú-

sica, mas também pela palavra, pelo menos enquanto os sócios de «SONATA» couberem todos numa pequena sala? A experiência feita por Santiago Kastner não podia resultar melhor. Como os programas incluem sempre notas biográficas dos autores, os executantes poderiam referir-se ùnicamente às obras, o que lhes daria possibilidade de serem breves. Bem sei que há sempre o perigo do entusiasmo do orador, mas fixando-se um máximo de uns três minutos para cada explicação, êsse perigo desaparecia, e o público ficava em melhores condições de assimilar a música.

Creio que, sem intenção premeditada dos directores de «SONATA», os assinantes desta sociedade criaram alguns hábitos a que merece a pena dispensar um pouco de atenção. Um dêles é o de pedirem a repetição, em concertos diferentes, das obras que mais lhes interessam. Êste processo que, numa colectividade maior, seria inaceitável (teria de haver, forçosamente, uma grande quantidade de pessoas em desacôrdo com o pedido) é, neste caso, absolutamente legítimo. Uma vez que todos os assinantes de «SONATA» pretendem conhecer — portanto compreender — a música de hoje, agradar-lhes-á, certamente, a possibilidade de ouvir essa música por mais de uma vez. É, porém, necessário que os organizadores dos programas se não deixem tentar demasiado pelo processo, por ser o mais cómodo para êles; a insistência exagerada nas mesmas composições (que aliás até hoje não se tem verificado) daria à sociedade um carácter estático que ela de forma nenhuma deve ter. Outro hábito, francamente bom, é o do contacto directo da platéia com o artista. No último concêrto mais de um espectador dirigiu a palavra aos executantes, não com os clássicos berros dos «bis» e «bravos», mas em termos simples, de todos os dias, pedindo a repetição desta ou daquela página que mais lhe agradara.

Espero — e esperam, certamente, todos quantos não se contentam com o pouco que sabem — que «SONATA» continue no seu caminho, com o número de assinantes a crescer e a qualidade dos programas a melhorar de concêrto para concêrto. ¡Permitam os deuses que, quando «SONATA» precisar do *Coliseu* para alojar todos os seus assinantes, estes ainda tenham o hábito de comunicar com os artistas! Será sinal de que a sua atitude se não modificou. Nessa altura, terá o espectador de elevar a voz ligeiramente mais alto que no simpático salão *Tomás Borba*, da Academia de Amadores de Música.

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Jacinto do Prado Coelho: «A educação do sentimento poético». Coimbra-Editora, Colecção «Universitas», 1944.

Começam, felizmente, a aparecer em Portugal os humanistas que atentam mais no espírito do que na letra, mais na carga de emoção ou sentido contidos na palavra ou por ela sugeridos, do que na história exterior do seu corpo, com seus desgastes ou acrescentos fonéticos. O mesmo direi dos pedagogos que, na formação da juventude, se esforcem por condicionar, como Sócrates, o *parto de almas* livres, capazes de abrir o caminho em que realizem o destino próprio, não como peças automáticas da engrenagem social, senão como *almas autónomas*, acrescentadas no convívio social como novos, inconfundíveis timbres de um coral.

Jacinto do Prado Coelho pertence a essa rara espécie e o que em obras críticas a sua juventude já nos tem dado, confere-lhe o direito a ser ouvido, como alguém que tem

alguma coisa de próprio e de novo a dizer-nos.

O livrinho que acrescentou à colecção da *Coimbra-Editora* é, pelo menos essencialmente, o trabalho que apresentou no exame de Estado para a conquista do seu diploma de professor liceal (situação que o convite para assistente da Faculdade de Letras de Lisboa o obrigou a abandonar). Nenhuma obra melhor do que essa mereceria andar nas mãos dos professores de língua e literatura portuguesas ou estrangeiras, nos estabelecimentos de ensino secundário. Os problemas que põe, são de todo o interêsse:

¿Tem a criança sentimento poético? ¿Como educá-lo? ¿Até que ponto e como é que, no ensino da língua — que parece levar à uniformização expressiva, pela obediência à regra gramatical — isso se poderá conseguir? ¿Como ensinar, nas classes mais adiantadas, a ler e a *sentir* os poetas, sem que a pesquisa crítica, a fragmentação da beleza una, realizada por qualquer poema, lhe provoque o evolar-se, como perfume de frasquinho quebrado?

Prado Coelho não se contentou de expor, sôbre o assunto, divagações alheias, regras abstractas. Êle sabe que «É pelo coração (que, afinal, está no centro da unidade espiritual do homem) que os adolescentes vivem. Por isso o educador da adolescência pensará, antes de mais nada, nos imperativos sentimentais dos educandos. Se pensar o bastante, conseguirá, talvez, dar ao ensino aquêle conteúdo de vida que chamará o interêsse espontâneo das turmas».

Pelo que lhe toca, cumpre-nos aplaudi-lo, porque *pensou o bastante*. O que nos diz — e o que conta ter feito nas suas aulas de estagiário — não lhe resultou do que a memória tivesse armazenado, senão do que a sua própria alma foi capaz de intuir, com a riqueza da sua espiritualidade, a sua capacidade de simpatia, tudo fecundado por uma cultura moderna, em que predominam os representantes da filologia idealista, como Vossler e Spietzer, Servien e outros. Tentou experiências próprias — e adivinha-se que com certa confiança o tenha feito quem delas nos dá os exemplos expostos na última parte dêste livro. O comentário do soneto de Nobre, bem como o do poemeto «*O Mostrengo*», de Fernando Pessoa, conferem-lhe direito — e até lhe impõem a obrigação — de comunicar a público mais largo o que era apenas conhecido pelo júri que o classificou no exame de Estado. Porque é modelar o que fêz.

O livro é de limites forçadamente modestos. Se fôsse possível torná-lo maior, creio bem que a um problema nêle apenas levemente indicado valeria a pena prestar-lhe mais larga atenção: ¿A educação do sentimento poético será aconselhável numa juventude herdeira de tôdas as taras dos «chercheurs d'infini» que nós fomos no passado, tão mal adestrados — então, como ainda hoje — para as tarefas da vida prática?

Eu creio que sim, porque creio, com Raúl Proença, tão oportunamente citado pelo Autor, que se pode aceitar o conselho de Emerson: — «Prendei o vosso destino a uma estrêla», sem que por isso se deixe de, seguramente, prender os pés no solo. Mas, repito, afigura-se-me que o problema é dos que mereceriam ser encarados com demorada atenção.

E um reparo, para terminar: Plenamente de acôrdo com a superioridade das explicações da filologia idealista nos fenómenos da linguagem, que ela considera, muito mais do que a positivista, resultantes de razões psicológicas que é preciso estudar para cada caso. O que à primeira vista parece ser repreensível como um solecismo é, afinal, um *achado* feliz da capacidade expressiva, que faz da linguagem — sobretudo poética — uma cria-

ção pessoal. Receio, porém, que, no respeitante a formas verbais que constituam rima, a explicação mais de uma vez possa ser outra que a da própria *tirania da rima*, que leva a sacrificar a precisa expressividade do verbo ao encanto da música — e à regra que a predetermina.

Nenhum dos casos que Prado Coelho aponta a pág. 48, pode justificar a razão dêste receio. Creio na justeza da explicação que nos dá sôbre as aparentes incorrecções gramaticais. O terreno, porém, é resvaladiço e Vossler, mestre de todos nós, tem nêle deslizado mais de uma vez — em *erros* que, todavia, valem bem mais, como revelação de finura de juízo e sensibilidade, do que os *acertos* de muitos...

HERNÂNI CIDADE

Rachel Bastos: «Um Fio de Música»; «Destino Humilde» e «Coisas do Céu e da Terra». Lisboa, 1937, 1942 e 1944.

Quem alguma vez escutou um daqueles longos e estranhos monólogos femininos, através dos quais a realidade aparece, ora grave e conexa, ora descontínua e alada, como se fôra vista em alternativas de vigília e sonho, não poderá jamais esquecer o encanto que de tais monólogos se desprende, nem deixar de reconhecer no falar da mulher características próprias, totalmente ausentes do discurso masculino.

Ao contrário do homem — que tudo relaciona em termos de causa e efeito — a mulher é um ser essencialmente receptivo, alheio ao princípio de causalidade, a quem não interessa elaborar os elementos que os sentidos directamente apreendem. Médium, profetisa ou mística, limita-se a contar o que entrevê nos mundos misteriosos aonde é transportada, como se ocultas fôrças a impelissem à revelação do que a outros olhos permanece oculto e distante. Quando fala com o homem, pregunta muito, mas raramente escuta a resposta. Pretende apenas que a ouçam e essa pretensão leva-a, por vezes, a imprevistas concessões. Se a interrompem, o monólogo, suspenso por momentos, é logo reatado, como se não tivesse existido a interrupção feita.

Êsse desejo de exteriorização tão ardentemente manifestado pela mulher, está de harmonia com as características vegetais do feminino. A mulher adere mais à terra que o homem, cria raízes dificilmente quebráveis e, assim como a planta tende a revelar o que nos animais permanece oculto, dificilmente — como ela própria o sabe — pode guardar um segrêdo.

As características da linguagem falada têm o seu correspondente na linguagem escrita. O anseio permanente de exteriorização impede a mulher de se deter a pensar o que os sentidos lhe transmitem. Daí a freqüência com que os seus escritos tomam a forma de longos relatos de uma realidade vivida ou sonhada, sem que constituam, dialècticamente, criação romanesca.

O seu poder demiúrgico e o desejo de projectar-se no futuro, guarda-os ela para os revelar no mistério da maternidade, preocupação ora consciente, ora inconsciente de todos os momentos, e plena justificação de muitos dos seus passos. Se Balzac escreveu que «La destinée de la femme et sa seule gloire est de faire battre le coeur des hommes», viu, por certo, em tôda a amplitude, o destino cósmico da mulher na sua dramática existência terrestre.

Ressurgiram estas masculinas considerações perante a dedicatória do último livro em epígrafe, na qual Rachel Bastos escreve:

«...; e assim como a árvore não pode

fugir das raízes, assim a minha alma se não pode desprender do passado». Surpreendidos pela fidelidade ao passado e enraïzamento na origem, tão característicos da alma feminina, por oposição à motilidade masculina, que aquelas palavras traduzem, fomos levados a ler os três livros de Rachel Bastos, péla ordem de publicação, no intuito de destacar o que do feminino a Autora, através da expressão escrita, nos revela, contribuindo, assim, para a caracterização do que na mulher é essente.

No período de sete anos (1937 a 1944) publicou Rachel Bastos três livros: uma novela — «*Um Fio de Música*» — em 1937; um romance — «*Destino Humilde*» — em 1942 e, em 1944, um volume de contos e novelas sob o título de «*Coisas do Céu e da Terra*».

A brilhante posição que Rachel Bastos ocupa na literatura portuguesa, foi justamente distinguida e apreciada pela crítica, pelo que não nos propomos fazer exaustiva análise dos três volumes da Escritora, mas apenas destacar elementos que contribuam para a caracterização a que já nos referimos.

*

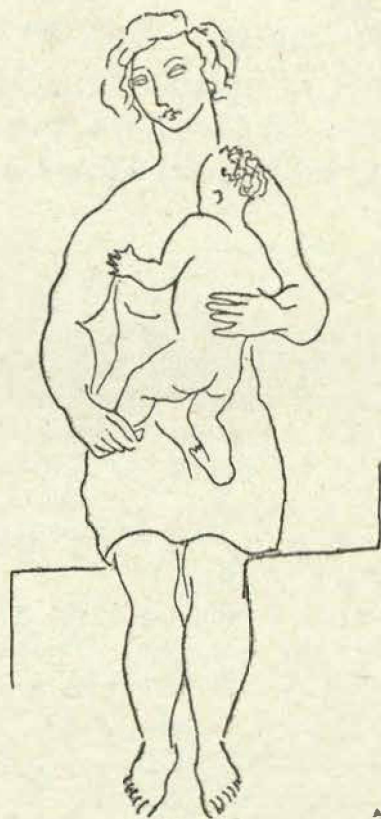
«*Fio de Música*» é uma original novela, íamos a dizer poética; diremos, porém, mais pròpriamente, lírica, dada a tendência que a Autora manifesta em patentear estados de alma e revelar as reacções pessoais em face da natureza, ora em desejo de comunhão, ora em revolta com ela.

Tem esta novela tôdas as características de um longo e ininterrupto monólogo, ao sabor da recordação: rememora a cantiga monótona da criada, para logo preguntar, sem transição, pela figueira «que dava uns figos tão doces com um pingo de mel escorrendo na casca». Tão depressa se demora nos pormenores do dia-a-dia, como descreve sonhos e visões celestiais.

A heroína compreende a tristeza dos animais — «Coisa triste a tristeza dos cães» — e aspira à unificação com a Terra:

«Todo o meu ser exigia como que uma identificação com a Terra, metia-me pelos campos de trigo quási da minha altura, para sentir no rosto o fustigar das espigas mais altas, e no mar oferecia-me ao abrir das ondas rendadas de espuma.» E, mais adiante: — «Às vezes tinha o desejo contraditório de morrer, para melhor me identificar com o Mundo; para ser a chuva, para ser o vento, para ser, talvez, um raio de sol.»

É em termos de revolta contra a natureza que se refere às fôrças que lhe deformam o corpo:

«O tempo ia passando e com êle vinha a revolta contra a natureza que deformava

Desenho de Mário Eloy

o meu corpo e contra tudo que era tão simples e se tornara tão complicado.»

Tôda a infância é dominada pelo desejo de aprender música. É a vocação musical o «*Fio de Música*» que dá unidade ao monólogo e o fecho da Novela é uma visão amorosa e musical em que a alma dos grandes Mortos «pairou em ondas de harmonia sôbre a Terra».

«*Fio de Música*» é a expressão directa de um invulgar poder emotivo. E se lermos atentamente as escassas 140 páginas desta novela, fàcilmente reconheceremos que tal poder emotivo não se exprime em relações de causa a efeito nem de significado a significante. A emotividade é expressa em contínuas associações e dissociações de imagens, características do sonho e do devaneio.

Enquanto a novela a que nos vimos referindo é um relato musical de sonhos, visões e devaneios — quási podemos dizer que as personagens são fantasmas erguidos pelo poder evocador da Autora — «*Destino Humilde*» é como que a plasticização dos acordes que orquestram aquela novela.

Corresponde essa plasticização a irreprimível desejo de objectividade. Abandonando o tom monologante de «*Fio de Música*», pretendeu a Autora transmitir vida autónoma às suas personagens. Foi, porém, haurir no seu poder emotivo, na sua invulgar sensitividade — e não no dom de interiorização e na correspondente imaginação psicológica — fôrças motrizes da intriga romanesca, mas fôrças tão débeis que não lograram consubstanciar o que a Autora idealizou. Não têm, por isso, objectividade, nem realidade as personagens cuja acção não impressiona directamente a sua sensibilidade, e são demasiado *feitos* muitos diálogos.

Assim, a par de personagens um tanto artificiais, como o Dr. Jerónimo, outras há neste aliás bem equilibrado romance — como D. Ester, Gertrudes e, principalmente, Rosa, a heroína — que têm vida e se deixam mover pelo Destino.

A história de Rosa é triste, como o destino dela. Só uma alma bem feminina poderia ter transmitido vida a êsse insignificante ser, cujo drama, idêntico ao de tantos outros sêres, é o de «servir» desde criança e viver na intimidade de uma família que não é dela, durante longos e trabalhosos anos. Quando sai, já mulher, dessa casa que talvez considerasse um pouco sua, para ir viver com Eduardo, deixa «apenas atrás de si, o espaço vazio da mala que guardava o seu enxoval de noiva sem padrinhos».

Contém «*Destino Humilde*» admiráveis páginas de observação do dia-a-dia de uma família semelhante a tantas outras, e cenas — como aquela em que Gertrudes, a criada velha, supõe que Rosa roubou — suficientes para revelarem o talento literário da escritora que lhes deu expressão. O estilo, porém, obedecendo ao desejo de objectividade, perdeu certa fluïdez que tinha em «*Fio de Música*», para tentar ganhar conteúdo psíquico, se não psicológico. Parece-nos, no entanto, que não resultou melhoria dessa tentativa, dada a freqüência com que a Autora emprega termos que não traduzem a concretização exigida pelo género literário que escolheu.

Deixou a leitura dêste romance, em suspenso, o nosso juízo acêrca das tendências que Rachel Bastos iria seguir no terceiro livro, «*Coisas do Céu e da Terra*». Os contos e novelas que constituem essa colectânea, oscilam, como o título parece sugerir, entre a fase subjectiva e monologante a que corresponde «*Fio de Música*» e o trânsito para a objectividade manifestado em «*Destino Humilde*».

É essa oscilação que caracteriza o estilo dêste livro. No primeiro conto, cujo título é o do volume, a Autora voltou aos temas enunciados em «*Fio de Música*»; porém, a maneira de construir imagens é a usada em

«*Destino Humilde*». Descreve o Céu visto pelos olhos de Clara e os diálogos têm o «tom» das conversas entre os mortais e as Fadas dos contos maravilhosos. A heroína sobe aos mundos supernos, mas as fôrças da Terra dominam as do Céu e Clara regressa à condição terrestre.

«Clara via e sentia o seu corpo! Clara era outra vez da Terra, e, por vontade do Pai dos Anjos, ia finalmente viver!»

História Triste é o drama da professora primária isolada em aldeia distante:

«Tardes longas de Outono, com o sol a fugir por detrás dos montes, e badalar das campaínhas dos rebanhos penetrando o corpo, infiltrando-se na alma, como a tristeza de uma despedida!»

A heroína conhece Eduardo e, «Uma noite, as suas mãos procuram-se; passou uma luz por Romaril e a aldeia desnudou-se. Era uma maravilha!»

Os restantes contos, cujos títulos atestam o bom gôsto da Autora, lêem-se com interêsse e agrado. A compreensão da alma infantil, que inspira algumas das melhores páginas — não só dêste livro como dos anteriores — e a feminil delicadeza que usa na alusão aos pormenores da vida de todos os dias, dão à prosa da Rachel Bastos um encanto e uma frescura raramente atingidos por escritoras portuguesas.

*

Assaz verificada a existência de relação entre o romance e a reflexão filosófica, julgamos poder afirmar que um dos problemas fundamentais dêsse complexo género literário é o que tem como correspondente, na metafísica, o problema *do mesmo e do outro*. Usando a terminologia que provém do enunciado de tal problema, diremos que a mulher tende a *mesmizar* e o homem a *alterizar*.

Assim, Rachel Bastos *mesmiza* a Natureza e tôda a realidade, pois reduz o mundo a ela própria, àquilo que directamente impressiona a sua sensitividade, e extrai de si mesma, das suas recordações, dos fascículos radiculares mergulhados na infância sempre presente, as fôrças motrizes das suas personagens.

Ora o romance é o género literário em que é indispensável a autonomia do «outro», em que não só as personagens como tôda a realidade romanesca, começando por subjectivas, têm que transitar à objectividade, para que possam, então, constituir *criatura artística*. Isto implica, porém, um processo de caracterização racional, para o que não nos parece muito dotada a autêntica consciência feminina. Não cremos, pois, que seja o romance a expressão mais adequada ao original talento literário de Rachel Bastos.

Através dos três livros a que nos referimos, Rachel Bastos surpreende, em apreensões fugazes, altos momentos de realidade. É o dom de exprimir, como que musicalmente, essas apreensões instantâneas, sem a prévia análise da razão, que lhe dá o seu inegável valor.

A heroína de «*Fio de Música*» ouve, em sonhos, coros celestiais. Rachel Bastos também os escutou. É o que nos dá o direito de esperar desta Autora, naquele estilo leve e fluïdiforme que usou em muitas das suas melhores páginas, como que a orquestração daquilo que a sua alma mediúnica pode captar: as harmonias místicas que relacionam as coisas do Céu e da Terra.

ANTÓNIO CONTE

Paulo Duarte: «Língua Brasileira». Lisboa, 1944.

Esta questão da existência ou não-existência de uma língua brasileira, independente ou desligada da portuguesa, é fogueira

a que gostam de assoprar, de longe a longe, certos articulistas, mais ou menos filologantes, com intenções nem sempre claras e raramente esclarecedoras. O debate reacende-se, assim, de vez em quando, tanto de um como de outro lado do Atlântico em que se fala o português, e não parece muito em via de concluir-se. É que, as mais das vezes, a paixão nacionalista envenena as intervenções dos puristas, que nem sempre são filólogos senão no nome e estudam ou, melhor, se especializam dentro da filologia, mais por caturrice do que por real interêsse científico ou filosófico.

Acontece, pois, freqüentemente, vir dos não-especialistas a lição do bom senso e da objectividade. Recorde-se a defesa que António Sérgio fêz, em 1937, num pequeno volume, editado pela «*Seara Nova*», da unidade da língua literária comum a Portugal e Brasil. Do seu conhecido ponto de vista crítico de humanista, justificou a importância de manter-se essa unidade pela necessidade e vantagem de ela ser «*um instrumento de comunicação mais vasta*», porque «*a língua escrita é a coluna vertebral da cultura de um povo*», «*que convém que permaneça quanto fôr possível*», «*para poder conservar e transmitir a cultura*».

Seguindo sensìvelmente a mesma opinião, vem, agora, outro não-especialista, mas também conhecedor da matéria, expor o seu parecer de brasileiro, como contribuïção valiosa para o esclarecimento do problema.

A posição de Paulo Duarte, neste seu livrinho, caracteriza-se por uma constante preocupação de objectividade. A exposição do assunto baseia-se na análise dos factos e, por isso, é serena e convincente a atitude do Autor. Embora, aqui e além, manifeste o seu desejo de *permanência* de uma língua comum, Paulo Duarte afirma, baseando-se nas realidades, uma acentuada diferenciação da língua literária do Brasil, em relação à de Portugal, em virtude, principalmente, de os escritores brasileiros modernos terem adoptado, como meio de expressão escrita, a língua oralmente usada pela maioria dêles. Todos quantos conhecem a jovem literatura brasileira de hoje, não podem deixar de concordar com esta afirmação de um facto bem objectivo.

Ora, segundo João Ribeiro, citado por Paulo Duarte, como autoridade filológica da sua terra, «*falar diferente, não é falar errado*». E no Brasil fala-se de modo diferente do nosso, o que não quere, portanto, dizer que seja errado, nem sequer que exista uma *língua brasileira*, como, de certa maneira, existe já uma *literatura brasileira*, de língua portuguesa. O Autor observa apenas uma tendência para a diferenciação, ou, se quiserem, uma diferenciação em marcha. Êsse é o facto, único e fundamental, que a evolução natural pode vir a acentuar, mas que não basta, por enquanto, para se poder afirmar a existência de uma língua autónoma.

O português falado no Brasil «*talvez seja um dia uma língua brasileira, mas é ainda a língua portuguesa*». ¿Chegará a diferençar-se completamente? Talvez. Por ora, a observação não permite mais do que considerar uma tendência nesse sentido. E se, como é sabido, qualquer língua falada está sujeita, como todos os organismos vivos, a desenvolvimento evolutivo e às moléstias de contágio e degenerescência, não é menos verdade que a língua literária é o tutor da linguagem falada; se se mantiver, portanto, uma certa unidade da língua literária de Portugal e Brasil, a marcha dessa evolução da língua falada poderá tornar-se lenta, e mesmo, talvez, evitar-se mais nítida diferenciação. Logo, do ponto de vista objectivo de Paulo Duarte, como isso é desejável, só da comunhão espiritual dos escritores, quer sejam cientistas, técnicos e jornalistas, quer artistas, poetas e romancistas, muito mais do

que dos políticos e dicionaristas, pode resultar o manter-se a unidade da língua comum de que A. Sérgio definiu as vantagens e justificou a necessidade.

Aos lingüistas competiria, sem demora, o estudo científico dos dialectos e falares regionais, tanto de lá como de cá, para a organização do Atlas da língua portuguesa.

Eis o essencial dêste pequeno trabalho de Paulo Duarte, que é uma lição de lucidez e de objectividade, merecedora de meditada consideração, não só pelos factos apontados, como pela mezinha que receita.

JOAQUIM MAGALHÃES

NOTAS

Posição e oposição

A observação fácil de que a curiosidade mais intensa dos homens se dirige para os assuntos políticos não foi ainda problematizada nos termos que merecia.

Efectivamente, a política constitue, não só o tema geral e mais freqüente das conversas no convívio masculino, postergando e diminuindo os assuntos que nela não coincidem, como também absorve uma boa parte da imprensa periódica. Interessa, por isso, inquirir os motivos desta cada vez maior intensificação do sentido político e da exigência que em nome dela é posta a outras formas de sociabilidade ou de actividade cuja autonomia era outrora garantida e indisputada.

Nem sempre o homem dedicou à política o melhor da sua actividade, e, dizendo à política, dizemos também à economia teórica. Se o homem, no dizer do Filósofo, é um animal político, não significa a asserção que êle é só animal político. Convém, pois, não adulterar por exclusividade uma expressão que no Filósofo é conexa com outras que situam o homem nos planos da realidade.

São, portanto, as condições da cultura moderna que especìficamente determinam o clima extremamente político em que o homem comum sofre, luta e morre. O homem deixou de confiar dos deuses a solução do seu drama e voltou decididamente os olhos para as perspectivas optimistas que pareciam deparar-se-lhe no desenvolvimento ilimitado de um saber e de uma técnica cujo fundamento no século XVIII *e, em grande parte, no século* XIX, *podia considerar para sempre estabelecido.*

Êste movimento repercute-se na história da filosofia com as designações de empirismo inglês, intelectualismo francês e iluminismo alemão; e, na verdade,

é aos pensadores típicos dêste movimento que ainda hoje recorrem, por vezes com retrospectiva ingenuïdade, os adeptos do progresso indefinido.

O positivismo de Augusto Comte, recolhendo aquela herança, e sistematizando-a — não sem grandeza — promoveu a sua difusão em largos círculos de cultura euro-americanos. Em Portugal o movimento foi tão amplo e duradouro que todos os pensadores do século XIX, *e ainda os do presente, tiveram de tomar nítida posição perante as doutrinas positivistas.*

A preocupação motivante de Augusto Comte, a que desde início anima o seu método e inspira a sua síntese, é a reconstituïção das sociedades modernas, abaladas pela Revolução Francesa e pela efectividade cultural. Menos interessava ao filósofo francês a investigação científica que porventura excedesse os quadros fixos, ou supostos fixos, em que se estabelecem e ajustam os interêsses humanos, dado que o escopo do seu pensamento era o de elevar a sociologia ao estado positivo ou, por outras palavras, constituir o socialismo científico.

A cultura moderna, desenvolvendo-se ao lado do progresso das máquinas, aproveitou as facilidades de comunicação provocadas pela imprensa, pela telegrafia e pela telefonia, ganhando em extensão o que perdeu em profundidade. O estabelecimento de tão vasta rêde internacional, veículo das notícias velozes e das noções improvisadas, foi dando à humanidade a ilusão de uma efectiva solidariedade que seria até capaz de anular as diversidades dos povos e as diferenças individuais. Cada homem julgou-se, pois, obrigado a colhêr diária informação do que se passa no Mundo — embora informação necessàriamente abstracta, esquemática e, portanto, falsa — e a julgá-la moralmente (porque outro juízo não pode fazer) com dano insanável dos seus mais autênticos interêsses e das suas mais altas aspirações.

*

Esta mentalidade vulgar emerge até ao nível da actividade literária. Quando um escritor afirma que acima de tudo lhe interessa a política, não repara que dêste modo ou denuncia o seu afastamento da vida espiritual, ou lavra já a sua própria condenação. Efectivamente, verifica-se entre nós que a política é, muitas vezes, a saída fácil dos escritores embaraçados que falharam a sua primeira missão.

Convém avivar, com côres mais ácidas, êste quadro, embora já evidente na sociedade portuguesa. Julgando que a política é a preocupação do imediato — quando ela é exactamente o contrário — alguns intelectuais menores proclamam que o mais importante, no momento em que vivem, é o estudo dos problemas políticos, económicos e sociais; proclamam, depois, como infe-

rência necessária, que a atenção carinhosa para as questões de filologia e de filosofia é como que uma actividade lúdica, mais ou menos condenável, e, em todo o caso, indigna de honesta colaboração. Simplesmente, outra é a realidade. Êsses mesmos intelectuais que proclamam o primado do político, do económico e do social, nem prestam suficientes provas de terem estudado e solvido o que, aparentemente, mais lhes importa, nem colaboram, por mal pesado escrúpulo, numa obra comum.

Esperam, talvez, uma hora mais propícia à intervenção da sua boa vontade no mundo para cuja transformação desejam contribuir, revelando assim um dos caracteres dominantes do português — o sebastianismo —, *que se alguma vez é estímulo para as esperanças mais nobres, quási sempre descamba nas formas desesperadas do pessimismo nacional.*

*

Não é uma falta de sentido do valor da política que inspira esta reflexão, mas sim, pelo contrário, o facto de se observar que os seus mais acérrimos partidários não a vêem investida daquela dignidade que insistentemente lhe atribuem. Não podemos abstrair que a filosofia, a arte ou a religião sempre se situaram, de algum modo, perante os problemas políticos. Estas relações subsistem na contingência da vida contemporânea, ainda que o homem político surja desdenhoso de tôda a autonomia do pensamento e se recuse a determinar concretamente os fins exeqüíveis da acção. Especìficamente, no caso português, se observa como o político se desliga — e à actividade que exerce — de tôdas as implicações culturais. Por tal maneira, desce a um provincianismo que, desde a farmácia *da vilória ao* café *da cidade, desde a maledicência branda até à posição odienta, não é mais do que uma forma de subserviência às condições efémeras, resultado de uma cisão dramática entre a acção obscura e o pensamento que a iluminasse.*

Ora é sôbre esta cisão, entre nós tão agravada, que importa fazer incidir a atenção e a meditação de quantos anseiam por um novo sentido de harmonia e de fraterno entendimento entre as almas.

Defina-se, pois, claramente, o sentido da nossa oposição: Não sòmente nos repugna a política desligada do espiritual, mas também a política que, nos seus processos extremistas, se afasta do concreto e individualizado amor pelo semelhante; a que, no seu rigorismo jurídico, desconhece ou repele os princípios de generosidade humana; a que, em suma, re-nega o respeito pelos viventes, contrariando criminosamente a tradicional brandura dos nossos costumes, cuja expressão mais alta foi, neste domínio, a admirável — e esperamos que irrevogável — abolição da pena de morte.

O romance e a sua dificuldade

É fácil verificar que o romance português se encontra hoje submetido a três influências: a francesa, a inglesa e a brasileira, e perante elas interroga-se o crítico sôbre o futuro dêste género literário. Influência espanhola ou russa não é para considerar, porque mal se descortina em algumas obras que, pela singularidade, não representam caudal na produção literária.

Várias vezes se tem descutido o problema da aptidão do escritor português para a elaboração do romance, e quási sempre resulta dessa discussão um desfecho negativo e sombrio, apresentando-se depois, por compensação, a afirmação banal de que somos mais dotados para a criação do conto e da novela — o que nada tem que ver com o assunto. Alguns críticos pretenderam remediar tão notória deficiência por um processo que, mais ou menos, consistiria na tradução, na imitação e no estudo das obras primas estrangeiras. Mas, como fácil seria de prever, êsse processo tem-se revelado ineficaz. Aqui, como em tudo, se mostra que o magistério não depende sòmente dos altos dons do mestre, mas também das qualidades intelectivas que possa ter o discípulo. O aprendiz de romancista, em vez de, por si só, tentar elevar-se à consciência daquilo que pretende fazer, manteve-se numa atitude receptiva e num plano de exterioridade, ante as obras que, sendo resultados, estão fechadas à possibilidade de inspecção. O novel romancista, que não pôde acompanhar o mestre estrangeiro nas vicissitudes da elaboração da obra artística e que permaneceu ignorante dos processos técnicos, nada, no fundo, aprende com a retardatária análise do livro alheio.

Importa, pois, procurar noutra linha de estudo a causa da esterilidade romanesca dos portugueses, inquirir se ela é congénita e irresolúvel, ou acidental e remediável e, em conseqüência, propor a nobre renúncia ou a adequada solução.

Alguns críticos têm-se inclinado, recentemente, para a primeira hipótese; outros, ao invés, tendem decididamente a impugná-la: os primeiros são mais atentos ao génio peculiar do nosso povo; os segundos inspiram-se de preferência num tipo de universalidade abstracta. Convém advertir os primeiros de que o génio português não é exclusivamente lírico, mas também épico. E adequado nos parece preguntar-lhes por que motivo, possuindo nós o romance de tipo sentimental ou emocional — que corresponde ao lirismo — não possuímos, no entanto, o romance de viagem e descoberta, o roteiro do mundo das coisas e das almas, que corresponde à epopeia. Aos segundos, convém lembrar que nem a todos os povos é dado realizarem as mesmas formas artísticas: pelo contrário, històricamente se verifica que o génio de cada povo se especializa na maneira de conceber e de exprimir.

Uns e outros concordam, porém, no princípio de que enfermam fundamentalmente: no conceito de romance e, até, na sua definição. Julgando que o essencial do romance está no enrêdo, na intriga ou na «acção», que podem compor abstractamente (ou consoante a observação empírica, ou consoante a imaginação engenhosa) desatendem a que a narrativa tem por fim significar algo que sempre pertence, ou pertenceu já, à esfera do pensamento. O problema do romance é, neste sentido, o problema da objectividade na prosa de ficção.

*

O romance carece de que as personagens não sejam apenas enfileiradas na descrição que decorre através de centenas de páginas,

mas que estejam, umas perante as outras, em relações de simbólica conexão — o que só objectivamente pode ser conseguido por operações lógicas de que o romancista deve conhecer a técnica e o segrêdo. O romance carece também de que os episódios se sucedam, não sòmente numa ordem exterior e apreensível, mas *dramàticamente,* isto é, em correspondência com graus de significação, que culminam num fecho certeiro e luminoso. O próprio gôsto do leitor comum, classificando as personagens em *simpáticas* e *antipáticas,* exigindo que o romance *acabe bem,* confirma, à sua maneira, a necessidade da dialéctica intrínseca dêste género literário.

A composição do romance tem de ser fiel a estas características fundamentais, obedecendo a um ritmo de construção arquitectónica, que respeita a unidade de entrecho na diversidade das partes ou capítulos de que se compõe, e que faculte a transição do particularismo local — provinciano ou regionalista — para mais alto plano universal.

O estilo representará uma apurada exigência da civilização, em vez de ser uma descurada demonstração de barbarismo, e acompanhará o progresso da linguagem, que vai do grito instintivo até ao discurso artìsticamente estruturado. Não pode, pois, a prosa deter-se em frases minúsculas, de invertebrada síntese, mas procurará elevar-se à construção de períodos suficientemente desenvolvidos e com organização superior, correspondendo àquele plano de vida em que o homem manifesta a plenitude da razão.

*

Uma vez estabelecido o conceito de romance, importa ao crítico notar a dupla relação, estética e filosófica, de que é têrmo êsse género literário. Não se pode ignorar que o romance aparece, genética e històricamente, quando a epopeia declina. Êsse aparecimento significa, pois, que o homem tomou sôbre si a responsabilidade que outrora atribuía aos deuses e aos heróis, e determina o rompimento com a teologia e correspondente metafísica. Deixando de apelar para o Céu — ou para o Olimpo — o homem interroga os seus conviventes e, quando não os entende, interroga-se a si mesmo. Já alguém afirmou, por isso, que o romance é sempre «a história de uma decadência».

Fácil é observar, perante o verdadeiro conceito de romance, que os portugueses se comportam de dois modos divergentes: ou refluem à parcial subjectividade, e criam então a narrativa monótona e monócroma do *eu* — em que a diversidade dos homens e da vida é fantasmática e passageira — ou, então, conscientes de quanto isto é deficiente, caminham no sentido de uma falsa objectividade, em que morre a conexão do acto e do gesto com o homem interior.

É claramente o exemplo do romance em que o amor, descendo do plano em que o nosso lirismo o costuma colocar, se adultera e decompõe em episódios de mera pornografia. É assinalável, também, o exemplo do romance em que os móbiles inferiores do homem, tais como o egoísmo e o ressentimento, parecem determinar actos de verdadeiros fantoches convencionais, em obediência a uma ingénua e falaz intenção panfletária.

Escudando-se com exemplos estrangeiros e pretextando que «ao artista tudo é permitido», muitos dos nossos romancistas arrogam-se uma intangibilidade, mercê da qual se permitem acções que aviltam a literatura. Não pelas razões que invocam, mas pela carência de imaginação poética, colhem dos

ambientes que lhes são familiares as figuras de que fazem a fácil caricatura, em páginas destituídas de beleza estética e de nobreza moral. O português é, já de si, demasiado impelido a tornar público aquilo de que deveria guardar inalterável segrêdo — incapaz de gratidão para com uma dádiva afectiva ou sentimental. O romancista que, usando da inconfidência contra a amizade e o amor, mais agrava esta detestável deficiência de carácter, está longe de ser um artista, porquanto se revela incapaz de criar verdadeiros símbolos.

*

Erram os escritores que julgam poder encontrar na psicologia o alimento da criação romanesca, pois nem o amor é de ordem psicológica, nem por móbiles caracterológicos se explica a transformação da sociedade. O amor tem um mundo mais amplo que o dos instintos e dos sentimentos onde projecta uma sombra visível, e a sociedade ultrapassa e domina os restritos motivos das acções e das paixões humanas.

Erram também os que demasiadamente confiam na inspiração pessoal ou na imitação alheia, porque, de uma ou outra maneira, se conservam distantes da problematização que o romance implica, e descuram a reflexão minuciosa sôbre as condições essentes do género e a forma específica que na literatura portuguesa deverá assumir.

Erram, embora sigam a corrente apressada e alargada pelas influências francesa, inglesa e brasileira, que na opinião do público são as mais benéficas e valiosas.

As suas produções, destinadas à voracidade do mercado livresco e à impiedade do esquecimento imediato, não logram, afinal, merecer a classificação de obra de arte — e, muito menos, a de «romance português».

TÓPICOS DE PEDAGOGIA

1 — Função da Universidade

O problema da reforma da Universidade Portuguesa voltou a ser alvo da atenção dos estudiosos, porque de novo se compreendeu a importância daquela instituïção como factor sociológico da cultura. Não parece, porém, que as críticas e as discussões desenvolvidas a propósito da vida universitária possam levar ao têrmo que verdadeiramente interessa — a uma límpida visão de conjunto que possibilite uma solução construtiva — enquanto o problema não fôr colocado nos seus princípios fundamentais. Fácil é dizer o que na Universidade Portuguesa está mal, difícil é já mencionar o que lhe falta, mas valioso seria determinar o modo por que ela possa cumprir a sua missão nacional.

1

Importa, antes de mais, observar que, existindo entre quási todos os portugueses a forte convicção de que é indispensável garantir a independência da nacionalidade, a poucos se afigura ser o plano cultural aquêle em que cada povo afirma a sua diferença, a sua maneira de contribuir para a civilização, e que só isso justifica os direitos subseqüentes a possuir uma economia própria, ainda que solidária com as das outras nações. Um povo vale, aos olhos dos outros, pelo que contribue para a vida do Espírito: cumpre-lhe fazer obra de cultura; e quando já não possa marcar na história um momento de originalidade, defenda, pelo menos, as características étnicas de que deu alta expressão. Ora ao escol compete a demonstração incessante — para incessante compreensão do público — de que a vitalidade e a espiritualidade da Nação se afirmam no comportamento dos mais altos órgãos da cultura.

A noção corrente de que do estrangeiro

teremos sempre de receber não só a técnica mas também a ciência, se fôsse levada às extremas e rigorosas conseqüências, seria a condenação dos princípios em que assenta a organização de uma Universidade, porque a missão das faculdades universitárias é, exactamente, a de demonstrar, pela prática e pelos resultados, que tal noção é uma falsidade.

2

O primeiro ponto a tratar, porque dêle partem as linhas para sempre divergentes, é o da função, ou das funções da Universidade.

A doutrina menos freqüente é a de atribuir à Universidade uma só função; quási todos os escritores que do assunto se ocupam, mencionam duas ou três funções, cuja incompatibilidade vai ficando acentuada na medida em que se aproximam os capítulos das soluções concretas. O facto de as funções não serem deduzidas umas das outras, ou, melhor, da primordial função, deixa logo prever um compromisso prático que desviará a Universidade da sua directriz superior. A verdadeira função da Universidade é a ciência no seu mais elevado grau. Ora, conforme o conceito de ciência que vigorar na mente do legislador, assim será constituída a Universidade. Se o conceito de ciência fôr estabelecido perante um panorama enciclopédico, a organização universitária seguirá, mais ou menos, a classificação das ciências de Augusto Comte, procurando completar-se com outras escolas que igualmente aceitem a inspiração positivista. Se o conceito de ciência resultar de uma gnoseologia, tão ampla como elevada e profunda, a Universidade diferenciar-se-á em faculdades correspondentes aos vários tipos (compatíveis ou incompatíveis) de investigação científica que ao homem é dado utilizar.

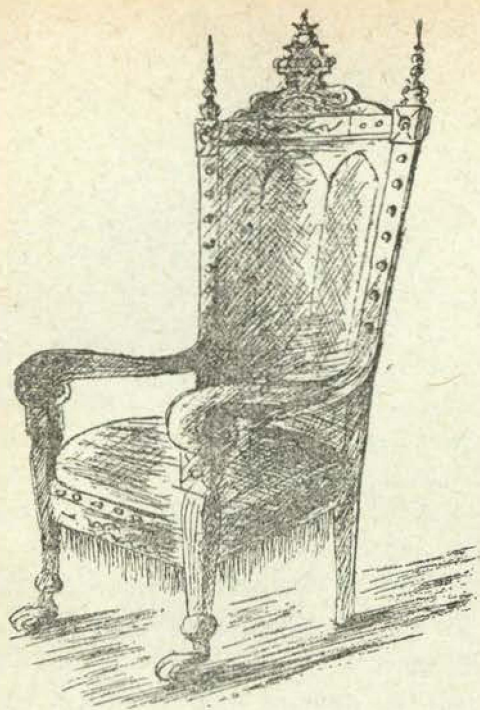
3

Se a função da Universidade é a ciência, tôdas as faculdades são de ciências, tanto a *Faculdade de Ciências*, sem adjectivo, como as faculdades das ciências adjectivadas. ¿Quantas são, porém, as ciências? Augusto Comte restringiu-lhes, prudentemente, o número; mas os legisladores portugueses, êsses, foram pródigos até à inflação, satisfazendo a vaidade de muitos professores pelo processo fácil de promover a ciências até as disciplinas de mera aplicação.

4

As faculdades universitárias, tendo por fim a formação de investigadores científicos, têm de ser constituídas por professores que dêem o exemplo de actividade e fecundidade nos trabalhos próprios da especialidade a que se dedicam, e por alunos que os acompanhem e auxiliem nesse modo de contribuïção para a cultura nacional.

Esta noção implica o forçoso desaparecimento do «professor catedrático». É facto digno de nota que os universitários tenham permanecido insensíveis ao ridículo que resulta da designação dos mestres por *catedráticos* e da designação das disciplinas por *cadeiras*, porque a parte do corpo humano a que tais designações aludem não é, pròpriamente (como numa escola seria de esperar), a cabeça cingida pela auréola do saber. A situação do moderno professor universitário não é como a do conferente perante o auditório, ou a do juiz perante o réu, mas, sim, a do mestre ao lado do aprendiz, verificando, no laboratório ou no observatório, todos os trâmites de uma verdadeira colaboração.

Êste carácter operoso do ensino universitário não elimina a função do conferencista,

mas relega-a para um plano de segunda ou terceira ordem, onde a retórica tem naturalmente o seu lugar. No primeiro plano está, necessàriamente, a investigação científica, em qualquer das suas modalidades. A formação do filólogo, por exemplo, realizar-se-á por sucessivos trabalhos de tradução e interpretação de textos, individual ou colectivamente — trabalhos cujos resultados, obrigatòriamente publicados, devem enriquecer o património cultural da nação. No fim do curso, o aluno ficará efectivamente apto a realizar um trabalho completo de filologia.

5

Nesta ordem de idéias convém ainda acentuar que o diploma universitário não deve ser concedido, de um modo geral e quási anónimo, pela respectiva faculdade, mas pelo professor da disciplina que inclue o tema da dissertação escrita pelo candidato. Aprovando, sob a sua responsabilidade, o último trabalho escolar, e antepondo-lhe um prefácio para a primeira edição, o *mestre* tornará pública a sua fundamentada confiança nas aptidões do *discípulo*, e estabelecerá um vínculo espiritual, garantia de uma tradição. Quanto à responsabilidade da faculdade, ficará ela testemunhada pelas decisões dos exames que o aluno foi sofrendo durante o curso.

O «professor catedrático», êsse, pelo contrário, pode cumprir excelente e burocràticamente apenas o que a lei exige, atingir as respectivas diuturnidades, alcançar a legítima reforma e, contudo, falhar à sua missão. Se aos professores universitários fôsse solicitada a lista dos nomes dos seus discípulos — daqueles que, depois de formados, efectivamente continuaram a trabalhar nas mesmas especialidades de investigação científica em que o mestre se celebrizou — realizar-se-ia um inquérito útil e interessante...

6

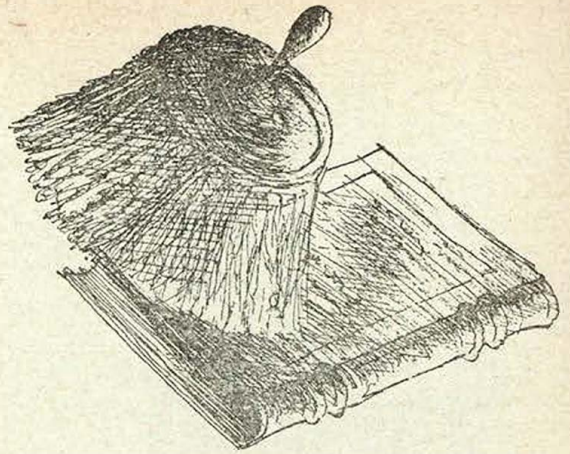
É opinião estabelecida, e que resiste à crítica, a de que os corpos docentes das faculdades universitárias não têm deveres para com os alunos e que, portanto, não são obrigados a *extraordinários* esforços para impelirem todos os estudantes a proveitosa conclusão do curso. Reflectindo, porém, nesta mal debatida questão, reconhece-se ser justo exigir dos professores universitários um pouco mais de zêlo, para não falar das excelsas virtudes que tradicionalmente caracterizam o magistério. Há, para tal exigência, as razões seguintes: são os professores que, mediante exames de aptidão, escolhem os alunos e, admitindo-os, tàcitamente assumem o compromisso de os educar, até à prova final; são os professores que elaboram os regulamentos mediante os quais discrimi-

nam os trabalhos escolares que consideram indispensáveis; são os professores funcionários públicos, competindo-lhes, portanto, evitar o desperdício das verbas do Estado destinadas ao integral aproveitamento dos alunos que se propõem formar. Ao contrário do que entre nós se convencionou, é pelo número de aprovações, e não pelo de reprovações, que melhor se avalia o resultado da actividade dos docentes.

Além disso, deverá cada faculdade (e não cada Universidade) ser dotada de uma modalidade especial de assistência aos alunos que, por motivos de ordem económica, se encontrem em circunstâncias tais que lhes possam impedir a continuação dos estudos.

7

O facto de se admitir que a função da Universidade é a formação de investigadores científicos, implica que o título a conceder pelas faculdades é sòmente o de *doutor*. A distinção entre *licenciado* e *doutor* não é, quanto a nós, uma distinção de grau, mas de natureza de cursos. Uma escola superior profissional concede uma licenciatura para exercer uma profissão; uma faculdade universitária concede um título pelo qual se comprova a capacidade para a especulação científica.

Note-se, porém, quão incongruente é o procedimento de faculdades que aceitam, ainda que transitòriamente, no seu corpo docente, estudantes que não obtiveram ainda o grau de doutor, e que talvez lhes venha a ser recusado. Deixando para outro estudo o problema do recrutamento do professorado universitário, bastará dizer que, em boa lógica, o exercício da função docente deverá ter por conseqüência imediata, automática e irrevogável, a concessão do título de doutor.

8

A preparação para as altas profissões, ainda que de carácter mais ou menos intelectual, não pertence pròpriamente à Universidade.

A verdade dêste ponto de vista não pode ser inteiramente negada. A distinção forçada e teòricamente insustentável entre Universidade Clássica e Universidade Técnica, a distinção entre faculdades, escolas superiores e institutos superiores — distinções sem subtileza escolástica — foram estabelecidas em homenagem àquela verdade.

Aliás, a relação entre os *cursos* e as *profissões* necessita de ser muito alterada, para bem da vida social portuguesa.

Se os cursos continuarem a multiplicar-se e a preparar para o directo e imediato ingresso nas profissões, sujeita-se o diplomado a uma especialização excessiva, que não só lhe limita a possibilidade de escolha de ambientes de trabalho, como lhe define e reduz as aptidões; além disso, nunca os cursos de estricta finalidade prática poderão ser suficientemente fluidos para acompanhar as progressivas alterações dos mesteres acentuadamente técnicos. O aprendizato das profissões deverá ser feito durante estágio remunerado,

para o qual a apresentação do diploma do curso não será mais do que um título de preferência na admissão dos candidatos.

9

A dificuldade que actualmente existe para fazer aceitar o ponto de vista de que a Universidade tem sòmente uma finalidade ou função — a ciência — provém de um simples motivo: o facto de por demais persistir a imagem do ensino catedrático, invariável e palavroso, em que o professor dita, reproduz ou improvisa a «sebenta» perante os alunos. A estes, inexperientes, compete-lhes a tarefa de completar os apontamentos, recolhidos durante a aula, com a leitura de alguns capítulos dos livros que, *porventura*, o lente lhes indicou. Neste anacrónico distanciamento não poderá nunca sanear-se a atmosfera que possibilita a criação de ciência.

Ora importa explicar ao público que a actividade universitária é uma modalidade social de trabalho, tão útil e tão meritória como a profissional. Mas, para isso, têm os professores de abandonar a cátedra e descer, não só para colaborarem na investigação científica com os estudantes, mas também para comunicarem ao público os resultados dos trabalhos efectuados nos recintos universitários.

10

O mestre universitário não pode considerar o ensino como uma profissão de segunda ordem, pela qual aufere algumas centenas de escudos, para complemento das que lhe rende a sua profissão liberal, industrial ou comercial; não pode ser um burocrata exemplar, à espera do tempo necessário de serviço que lhe dê direito às diuturnidades e à reforma; não pode ser o publicista que, além das dissertações exigidas por lei, só pode mencionar no *curriculum vitae* artigos perdidos em publicações obscuras. A missão do mestre universitário é a investigação científica e, com ela, a formação de discípulos que continuem e desenvolvam uma tradição cultural.

Rectificação

O nosso colaborador João de Castro Osório pede-nos para rectificar uma citação inserta no seu ensaio «Para a Compreensão do Neo-Classicismo Português», *publicado no número anterior. Nessa nota (a que tem o n.º 9, a pág. 37) foi, por lapso, atribuída a autoria da* «História da Literatura Brasileira — Época de transformação — Século XVIII» *a Alberto Tôrres, quando o seu autor foi Artur Mota.*

Como a citação, no texto, implica uma censura a certas afirmações contidas no referido livro, o Dr. João de Castro Osório escreve, na carta que nos enviou, o seguinte: — ...«*Eu não temeria a suposição, mesmo do mais malévolo leitor, que me quisesse atribuir o desconhecimento do autor de uma obra que citei, tendo-a sôbre a mesa de trabalho, como neste momento. O que desejo é pedir desculpa à memória de Alberto Tôrres — sociólogo tão do meu respeito e escritor que muito admiro*».

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

Foram-nos oferecidos exemplares dos seguintes livros e publicações periódicas:

JOSÉ RÉGIO e ALBERTO DE SERPA: «Poesia de Amor» — Antologia Portuguesa. Liv. Tavares Martins. Pôrto, 1945.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO: «Versos». Edição «Inquérito». Lisboa, 1944.

WOLFGANG KAYSER: «O Problema dos Géneros Literários». Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1944.

WOLFGANG KAYSER: «Die Iberische Welt Im Denken J. G. Herders». Ed. do Instituto Ibero-Americano de Hamburgo, 1945.

ANTÓNIO DE SOUSA: «O Náufrago Perfeito». Ed. «Atlântida». Coimbra, 1944.

GARIBALDINO DE ANDRADE: «Vila Branca» (contos). Ed. «Inquérito». Lisboa, 1944.

CAMPOS DE FIGUEIREDO: «Poema da Inocência». Ed. «Atlântida». Coimbra, 1944.

ANTÓNIO MACEDO: «Direitos da Criança» (conferência). Biblioteca Fenianos. Pôrto, 1944.

ALBIN EDUARD BEAU: «Die Entwicklung des Portugiesischen Nationalbewusstseins». Ed. do Instituto Ibero-Americano de Hamburgo, 1945.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA: «Poesia de Cabo Verde». Ed. Agência Geral das Colónias. Lisboa, 1944.

MARCELLO CAETANO: «Por amor da Juventude». Lisboa, 1944.

FRANCISCO FERNANDES LOPES: «A Música das Cantigas de Santa Maria e o problema da sua decifração». Lisboa, 1945.

«Revista da Faculdade de Letras». Tômo VIII, 2.ª série, n.os 1 e 2; tômo IX, 2.ª série, n.os 1 e 2; tômo X, 2.ª série, n.os 1 e 2. Lisboa, 1944.

«Brotéria» (Revista Contemporânea de Cultura). Fasc. 4, 5 e 6 do vol. XXXIX, e fasc. 1 do vol. XL. Lisboa, 1944-45.

«Revista de Guimarães». N.os 1-2, vol. LIV. Janeiro-Junho, 1944.

«Afinidades» (Revista de Cultura Luso-Francesa). Número dedicado à libertação da França. N.os 7-8.

«Boletim Médico Britânico». N.º 2, vol. 2. 1944.

«Boletim Bibliográfico». N.os 3-4. Año XII. Julio-Diciembre, 1944. Madrid.

«Notícias Culturais». N.os 1 e 2. Janeiro e Fevereiro de 1945. Lisboa.

«A Grã-Bretanha de Hoje». N.os 79, 80, 81 e 82. Junho, Julho, Agôsto e Setembro de 1944.

«Investigación y Progreso». Año XV. N.os 7-8 (Julio-Agosto) e 9-10 (Setembre-Octubre). Madrid, 1944.

Há cinqüenta anos...

... Na sôbre-loja de um prédio de esquina da Praça de Luís de Camões, foi inaugurado o «Laboratório para venda dos produtos do Instituto Pasteur», que mais tarde se denominou Instituto Pasteur de Lisboa. Volvido meio século de constante e árdua actividade, êsse empreendimento transformou-se numa das mais belas e progressivas realizações da indústria nacional, tão prestimosamente afirmada no campo médico e farmacêutico.

1895 • INSTITUTO PASTEUR DE LISBOA • 1945

AS DELICIOSAS CONSERVAS
DE PEIXE PORTUGUESAS
DESPERTAM O APETITE E ALIMENTAM